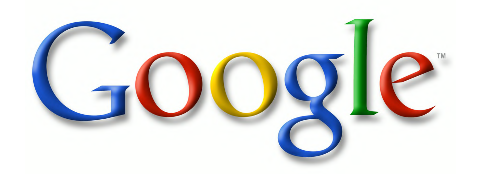
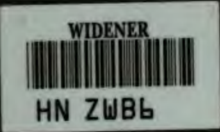
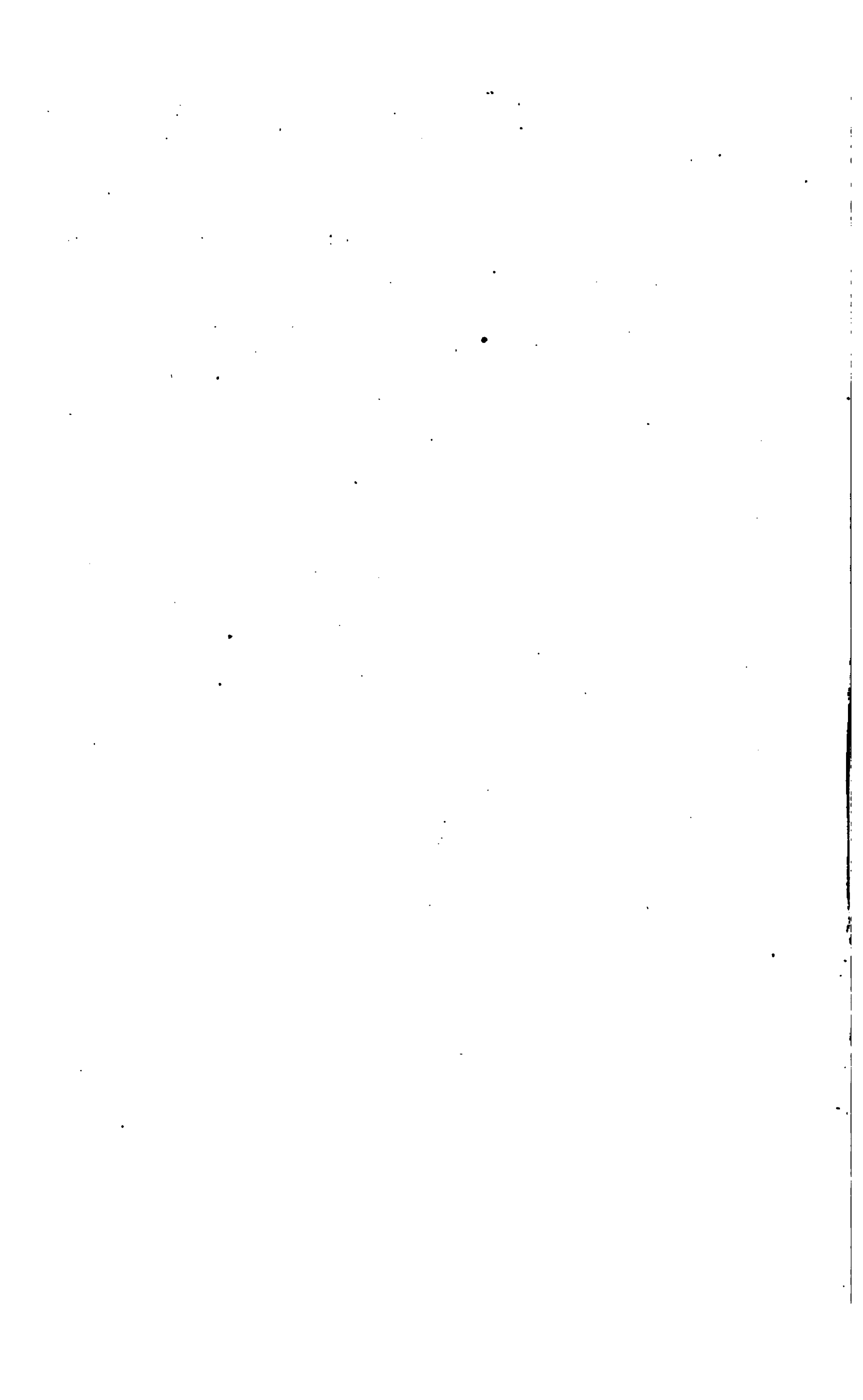




WIDENER
HN ZWB6



Aus der Bühnenwelt.

Biographische Skizzen und Characterbilder

von

Ferdinand Gleich.

Erstes Bändchen.

Leipzig,
Verlag von Carl Merseburger.
1866.

Vorwort.

Die freundliche Anerkennung und unerwartet große Theilnahme, welche mein Werkchen: „Characterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst" gefunden, hat mich veranlaßt, in ähnlicher Weise gehaltene biographisch-characterisirende Skizzen von bedeutenden Künstlern der Bühne zu versuchen.

Das Material, welches die Geschichte des Theaters in dieser Beziehung darbietet, ist ein so unendlich reiches, daß ich, auf einen engeren Raum beschränkt, nur einige wenige Künstlerpersönlichkeiten aus der großen Reihe glänzender Erscheinungen in der Geschichte der Darstellungskunst zu meinem Zwecke auswählen, wie ich mich auch nur auf deutsche Künstler und zwar auf solche des recitirenden ernsten und heiteren Drama's beschränken durfte — alle Persönlichkeiten aber, die ausschließlich der Oper angehören abseits liegen lassen mußte.

Vielleicht widme ich den großen Künstlern des musikalischen Drama's später einmal ein besonderes Werkchen.

Der Leser wird in diesem Buche manchen berühmten Namen der Gegenwart vermissen. Ich habe absichtlich nur der Vergangenheit angehörende oder solche Persönlichkeiten der Bühnenwelt gewählt, welche — wenn auch noch am Leben und in Thätigkeit — doch bereits als vollständig in sich abgeschlossene Künstlercharactere vor uns stehen.

Auf Vollständigkeit kann dieses Werkchen keinen Anspruch machen.

Ebenso wie meine musikalischen Characterbilder sind auch die vorliegenden, der Theatergeschichte entnommen weniger für die Kunstgenossen selbst und überhaupt für Leute vom Fach, als vielmehr für das größere Publicum bestimmt. Ersteren konnte ich wenig oder gar nichts Neues bieten, denn für dramatische Künstler und für Dramaturgen sind Werke wie Eduard Devrients vortreffliche „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", Robert Prutz' „Theatergeschichte" u. s. w. da, Werke, die dem größeren Publicum ihres Umfangs und ihrer streng wissenschaftlichen Haltung wegen weniger zugänglich sein können.

Ich habe — zum Theil auf eben genannte Werke gestützt — mich bemüht, von möglichst unbefangenem Standpunkte aus das Leben und den Entwicklungsgang der betreffenden Künstlerpersönlichkeiten und das künstlerische Wirken derselben in populärer Darstellungsweise zu veranschaulichen.

Sollte mir das gelungen sein, so wäre es mir die

höchste Befriedigung, wenn dieses Werkchen etwas dazu beitragen würde, den Sinn für das wahrhaft Schöne und Edle in der Kunst, das Erkennen der sittlichen Bedeutung der Schaubühne in weiteren Kreisen zu fördern und dem Theaterbesucher, der in das Schauspielhaus geht, um hier Nahrung für Geist und Herz, künstlerische Erhebung, oder auch nur geistig anregende Unterhaltung zu finden, vor Geschmacksverirrungen zu warnen, seinen reinen, unbefangenen Sinn, den er der Kunst und den Künstlern entgegen bringt, vor den verderblichen Einflüssen zu bewahren, die leider in unserer Zeit auf dem Gebiete der dramatischen Kunst sich von Jahr zu Jahr mehr geltend machen.

Prag, den 4. October 1865.

Der Verfasser.

Inhalt des ersten Bändchens.

Das deutsche Volk, das nach dem von ihm selbst vollbrachten Sturze des römischen Reichs als Erbe der Cäsarenkrone nach und nach eine weltgebietende Machtstellung unter den Culturvölkern des Abendlands, und im Mittelalter in Wirklichkeit die höchste politische Bedeutung erlangte, war auch von seinem ersten Auftreten in der Geschichte an dazu berufen, in geistiger Beziehung maßgebend für die ganze Welt, der stärkste Träger von Wissenschaft und Kunst zu sein, die culturhistorische Entwicklung zu vollenden, welche die Welt auf der Basis des Christenthums überhaupt zu erreichen vermag.

Bei keinem anderen sind so wie bei dem deutschen Volke alle Vorbedingungen zu geistiger Größe von Anfang an vorhanden gewesen; man betrachte nur das, was es auf seiner ersten Culturstufe hervorgebracht hat: seine von hoher, sittlicher, von großartiger, überwältigender und doch auch zarter und sinniger Poesie zeugende

Mythologie, deren urkräftige Göttergestalten die Erzeugnisse des unerschöpflichen Phantasiereichthums unseres Volkes sind, welches seine männlichen Götter mit allen Tugenden des deutschen Mannes, mit höchster Manneswürde ausstattete, die göttlichen Frauen mit dem Lichte ächter Weiblichkeit umgab, sie in idealster Reinheit und Keuschheit erscheinen läßt.

Man blicke ferner auf die hohen und herrlichen Dichtungen, welche das deutsche Mittelalter erzeugte; man bedenke ferner, in welcher Weise das deutsche Volk den Geist des Christenthums auffaßte, ihn endlich in seiner Reinheit und Wahrheit durch seinen größten und muthigsten Mann, durch Martin Luther, wieder zur Geltung brachte — man sehe, wie die deutschen Klöster im Mittelalter die Zufluchtsstätten der Wissenschaft wurden, wie unsere gelehrten Mönche die geistigen Schätze der Griechen und Römer inmitten der Barbarei und dem wüsten politischen Treiben der mittelalterlichen Welt bewahrten und hüteten, wie die großartigsten Erfindungen, welche den unermeßlichsten Einfluß auf alle Völker ausübten und noch ausüben: die des Schießpulvers und der Buchdruckerkunst, auf deutschem Boden von Deutschen gemacht wurden.

Leider wurden alle diese außerordentlichen Errungenschaften durch die entsetzlichen Folgen des verhängnißvollen Fenstersturzes am 23. Mai 1618, auf dem Hradschin zu Prag, tief in Vergessenheit zurückgedrängt,

wurde der so großartige geistige Entwicklungsgang des deutschen Volkes ein volles Jahrhundert lang aufgehalten.

So kam es, daß uns andere Völker in politischer und geistiger Beziehung überholen konnten, daß die Wissenschaften und noch mehr die Künste bei den Engländern und Franzosen schon eine hohe Blüthe erreicht hatten, während sie in Deutschland noch in der Kindheit lagen, daß sogar unsere Sprache noch in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts unausgebildet, roh, des Ausdrucks der höheren Poesie unfähig war, die gebildeten Kreise sich der fein geglätteten französischen bedienten und selbst Preußens unvergeßlicher genialer König französisch sprach und schrieb und auf deutsche Kunst und Literatur mißachtend herabsah.

Mehr als jede andere hatte aber die Kunst, mit der wir es hier zu thun haben, die Schauspielkunst, unter dem Druck der verkommenen socialen Verhältnisse Deutschlands zu leiden. Hervorragende Geister, an denen es auch auf diesem Gebiete in Deutschland nicht fehlte, hatten mit der noch vorhandenen Unbeholfenheit unserer Sprache, mit dem Mangel einer nach dieser Richtung hin kräftigen Strömung des Schriftthums, mit den verwerflichsten, von zelotischen Pfaffen und spießbürgerlicher Philisterie im Volke genährten Vorurtheilen zu ringen, durch welche die Schauspieler zu Parias gestempelt, zu einem zigeunerhaften Leben, ja geradezu zu tiefster Entsittlichung verdammt wurden. Der einzige,

aber auch der kräftigste Bundesgenosse der deutschen Schauspielkunst in diesem harten Kampfe war das bis dahin nur als Ahnung im Volke schlummernde Gefühl des Bedürfnisses dieser Kunst.

Die nur oberflächliche Schaulust des Volks ward durch die aus den dramatischen Kirchenspielen, den Mysterien, den Passionsaufführungen, aus den Schulcomödien und Fastnachtsspielen nach und nach hervorgegangenen wandernden Gauklerbanden, durch die umherziehenden comödiespielenden Studenten (wie Magister Velthen aus Halle eine solche Bande abenteuernder kunstbegeisterter Musensöhne anführte), durch die Haupt- und Staatsactionen und improvisirten Comödien mit obligatem Hanswurst befriedigt — aber endlich stellte sich Uebersättigung mit dergleichen läppischem Zeuge, Ekel an solchen Dingen und in Folge dessen das Verlangen nach Besserem ein.

So leicht ging es jedoch nicht, dem geregelten, wirklichem Kunstschauspiele Eingang und Geltung zu verschaffen. Den vornehmen Ständen wurde allerdings bald geholfen, indem die kunstsinnigen deutschen Fürsten die italienische Oper an ihren Höfen pflegten und französische Schauspielergesellschaften beriefen — aber diese ausländische Kunst auch nur für sich und für ihre nächste Umgebung als Unterhaltung in Anspruch nahmen. Dem Volke blieben nach wie vor die rohen Schauspiele deutscher Comödianten, die Unflätereien des Hanswursts,

der sehr schwer zu vertreiben war und selbst nach seiner durch Gottsched und Caroline Neuber veranlaßten sinnbildlichen Verbrennung in Leipzig (im Oktober 1737) noch nicht ganz von der deutschen Bühne verschwand, bis er endlich nach und nach eine künstlerische Umgestaltung erhielt, dem Rahmen der geläuterten Schaubühne angepaßt ward und bis auf den heutigen Tag in den verschiedenartigsten Gestalten, namentlich in der Posse, selbst im höheren Drama noch erscheint und hier ein wichtiges belebendes Element bildet.

Nur dadurch vermochte die deutsche Schauspielkunst allmälig zu einer wirklichen Kunst zu werden, die Beachtung der gebildeten Classen zu gewinnen und somit Geltung und Luft und Raum zu weiterer Entfaltung zu erhalten, daß sie die Principien des französischen Theaters sich zu eigen machte, das in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nicht mit Unrecht als Muster galt.

So sehen wir denn den französischen Einfluß bei den damals an der Spitze des Fortschritts stehenden Bühnen von Leipzig und Hamburg vorwalten; ganz besonders maßgebend war zunächst die von der Principalin Caroline Neuber begründete Leipziger Schule.

Diese Richtung, so sehr förderlich sie der Kunst sein mußte, bezeichnet jedoch nur die Uebergangsperiode zu der wirklichen volksthümlichen, selbstständigen deutschen Dramatik. Das große Werk des Erschaffens des deut-

schen Theaters vollbrachte die Hamburger Schule und der Mann, welchem die Ehre gebührt, als der erste deutsche Schauspieler in der edelsten Bedeutung des Worts, als der Vater der deutschen Darstellungskunst genannt zu werden, ist

Konrad Eckhof,

ein Mensch, der nicht allein durch künstlerische Genialität, durch edelste Kunstgesinnung und von eiserner Thatkraft unterstütztes großes Organisationstalent, sondern auch vermöge seiner moralischen Eigenschaften geeignet war wie Keiner vor ihm seiner Kunst und dem Stande der Schauspieler die höchste Achtung zu erringen.

Was Konrad Eckhof der Kunst und durch diese dem Vaterlande war, muß um so höher angeschlagen werden, als er Alles sich selbst, seinem großen Talent, seiner reinen und edlen Kunstanschauung verdankte, denn er ward (im Jahre 1720) in den dürftigsten Verhältnissen geboren (sein Vater war Stadtsoldat in Hamburg und trieb nebenbei ein Handwerk); er genoß keine geregelte Erziehung und nur höchst dürftigen Schulunterricht. Jedenfalls war aber schon in seiner frühen Jugend durch irgend eine theatralische Aufführung das in dem Knaben schlummernde Darstellungstalent geweckt worden, denn oft schlich er sich auf den Boden des Hauses, wo er einsam, von keinem Menschen beobachtet, declamirte

und Scenen improvisirte. Das ächte Talent für die Darstellung zeigte sich mit voller Bestimmtheit schon bei diesem Kinderspiele darin, daß er die Nothwendigkeit eines Publicums für die dramatische Kunst ahnend, alte Kleider vor sich aufhing, um sich durch dieselben ein Auditorium zu vergegenwärtigen.

Noch sehr jung erhielt Eckhof eine Stellung als Schreiber bei dem schwedischen Postcommissär Bostel in Hamburg. In diesem kleinen Amte ward er bald so tüchtig, daß er in Abwesenheit seines Vorgesetzten die Geschäfte allein besorgen konnte. Dennoch verließ er diesen Dienst, weil die Frau seines Herrn verlangte, Eckhof solle, wenn die Familie am Sonntag nach der Kirche fahren würde, als Lakay hinten auf der Kutsche stehen. Als der Postcommissär ihm diese Zumuthung machte, weigerte sich Eckhof nicht geradezu, dem Willen der Frau zu gehorchen, da er sich, als im Dienst des Postcommissärs stehend, zu einer solchen Verweigerung nicht für vollständig berechtigt hielt, allein, er erklärte auch, daß er den Dienst aufgeben würde, wenn man im Ernst auf dieser, sein Ehrgefühl so sehr verletzenden Forderung bestehen wollte. Sein Vorgesetzter beachtete das nicht, sondern beharrte auf dem Verlangen seiner Frau. Eckhof stand nun allerdings am nächsten Sonntag als Lakay auf der Kutsche des Postcommissars, aber er trat auch alsdann sofort aus dem Dienst—eine Handlungsweise, welche die gewissenhafteste Redlichkeit und

Pflichttreue, aber auch das überaus rege Ehrgefühl kennzeichnet, welche Eckhof durch sein ganzes Leben hindurch bethätigt hat.

Er kam nun zu einem Advocaten in Schwerin als Schreiber. Sein neuer Herr besaß eine ziemlich ansehnliche Bibliothek, die Eckhof in seinem Drange nach Wissen eifrig benutzte. Dadurch ward in ihm der Trieb zur Schauspielkunst wieder lebendig und bald reifte bei ihm der Entschluß, sich ganz dieser Kunst zu widmen. Er kehrte nach Hamburg zurück. Hier lernte er Frau Sophie Charlotte Schröder kennen, die Mutter des großen Schröder, welche zu jener Zeit von ihrem Manne, einem Organisten, getrennt in Hamburg von weiblicher Handarbeit lebte, und beredete sie, mit ihm zu der Schönemannschen Gesellschaft zu gehen.

Beiläufig sei hier bemerkt, daß die vortreffliche Episode, zu der Gutzkow in seinem vaterländischen Lustspiel „Zopf nnd Schwert" den Namen und die künstlerische Persönlichkeit Eckhofs benutzt hat, vollständig Erfindung des Dichters ist, denn Eckhof ist nie preußischer Soldat gewesen und überhaupt erst in späterer Zeit, als er schon längst der große und berühmte Künstler geworden war, nach Berlin gekommen.

Dergleichen poetische Licenzen sind dem Dichter erlaubt, wenn er damit einen künstlerischen Zweck erreichen will, und, wie das hier der Fall, auch wirklich erreicht. Gutzkow giebt mit diesem Eckhof in „Zopf u. Schwert,"

der hier nur der Vertreter der damals noch mißachteten von halb barbarischen Zuständen und Vorurtheilen geknebelten deutschen Kunst ist, einen meisterhaft durchgeführten Gegensatz zu dem zwar redlichen und ächt deutsch biederen, aber doch im höchsten Grade nüchternen und philisterhaften Gammaschen-Despotismus Friedrich Wilhelms I. Einen besseren Namen und Charakter hätte Gutzkow allerdings für diese Episode nicht finden können, als den des auch als Mensch so hochachtbaren „Vaters der deutschen Schauspielkunst."

Eckhof betrat die Breter zum ersten Male in Lüneburg und zwar mit entschiedenem Glück. Die Schönemannsche Truppe bereiste ziemlich ganz Norddeutschland, namentlich aber waren es die Städte Hamburg, Schwerin, Hannover, Braunschweig, Göttingen, Magdeburg, Halle und Leipzig, auf welche sie sich vorzugsweise stützte. In letzterer Stadt erlitt die Gesellschaft einen empfindlichen Verlust, da Frau Schröder sich hier von Schönemann trennte, weil ihr eine Gehaltszulage von wöchentlich zwölf Groschen nicht gewährt wurde. Bald folgten ihr auch Ackermann, das Ehepaar Starke und die Rudolphi. Es gründeten diese eine eigene Gesellschaft, die sich jedoch nicht halten konnte und bald darauf in Hamburg sich wieder mit der Schönemannschen Truppe vereinigte. Nur die Schröder und Ackermann kehrten nicht zu Schönemann zurück. Sie gewannen einige der besten Kräfte der aufgelösten Neu-

berschen Gesellschaft (Koch, Heydrich und Tumler) und gründeten in Schwerin ein Theater, das jedoch nicht von Bestand war. Ackermann und die Schröder gingen alsdann nach Danzig und von dort nach Rußland, von wo sie erst zehn Jahre später nach Deutschland zurückkehrten.

Eckhof blieb jedoch unter allen Wechselfällen, welche die Gesellschaft betrafen, seinem Principal getreu. Er war im Gegensatz zu den meisten Theatermitgliedern alter und auch neuer Zeit ein Feind des Wechsels und des zigeunermäßigen Umherziehens, obgleich er letzteres bei den damaligen Zuständen des deutschen Theaters nicht vermeiden konnte. Auch hier bewies Eckhof, wie sehr er sich dessen bewußt war, was erste Bedingung eines wahrhaften Gedeihens der Schauspielkunst, wie nothwendig dazu die Stabilität der Theater ist.

Während der siebenzehn Jahre, die Eckhof bei der Schönemannschen Gesellschaft war, begleitete er dieselbe auf allen ihren Zügen durch Ober- und Niedersachsen, Mecklenburg, die Mark Brandenburg und Schlesien. Hamburg blieb jedoch immer der hauptsächlichste Stützpunkt der Truppe; nächst dieser Stadt war es aber Schwerin, wo den Schönmannschen Schauspielern durch die Gunst des Hofs ein längerer und ruhiger Aufenthalt gewährt wurde.

Hier war es, wo Eckhof den ersten großen Schritt zur Verwirklichung der Idee eines gemeinschaftlichen

Studiums aller Mitglieder der Gesellschaft that, indem er regelmäßige Zusammenkünfte der Gesellschaft veranstaltete, bei denen Vorträge über die Kunst gehalten wurden, gegenseitiger Austausch der Ansichten und Besprechungen darüber stattfanden, wie die Auffassungen der Einzelnen sich dem Ganzen anschließen könnten, wie Jeder auf die Intentionen des mit ihm auf der Bühne Wirkenden einzugehen habe, wie überhaupt ein gutes Zusammenspiel zu vermitteln sei.

Es war das die erste deutsche Theaterschule.

Leider ist die Idee einer solchen bis auf den heutigen Tag in wirklich practischem Sinne noch nicht realisirt worden — und noch gegenwärtig treibt in keiner anderen Kunst der rohe Naturalismus in dem Maße sein Wesen, wie in der höchst stehenden, in der für das Allgemeine wichtigsten: in der Kunst der Bühne. Deshalb ist auch das Theater noch weit davon entfernt von dem, was es seinem inneren Wesen nach sein soll — und beklagenswerth ist es, daß dasselbe in den letzten Jahrzehnten in dieser Beziehung bereits wieder starke Rückschritte gemacht hat. Sind wir doch leider schon wieder so weit gekommen — namentlich durch das Raffinement der modernen großen Oper, durch das entartete Volksstück, durch die sittenlose moderne dramatische Literatur der Franzosen, aber auch durch das von einigen hervorragenden Talenten zu Geldgewinn ausgebeutete reisende Darsteller-Virtuosenthum — daß die Schauspielhäuser

unserem Publicum nicht viel mehr sind, als Belustigungsorte.

Eckhof bestimmte seinen Principal Schönemann dazu, den Vorsitz bei diesen im Mai 1753 ins Leben getretenen Versammlungen zu übernehmen. Fast ein jedes männliche Mitglied erhielt ein Amt, wodurch das Ganze allerdings eine große Schwerfälligkeit erhielt; Eckhof glaubte jedoch gerade dadurch das Interesse der Mitglieder für das Unternehmen anzuregen und lebendig zu erhalten. Er selbst ward stellvertretender Vorsitzender, Proponent und erster Lector.

Es ist bekannt genug, daß leider auch bis auf die neueste Zeit so manches gute Unternehmen, das aus wirklicher Liebe und Begeisterung für die Kunst, aus Wohlwollen und ächter Menschenfreundlichkeit einzelner Standes- nnd Berufsgenossen gegen den Stand der Bühnenkünstler hervorgegangen, an der Theilnahmslosigkeit, der Gedankenlosigkeit und dem Leichtsinn derjenigen Menschen scheitern mußte, zu deren wahrem Wohle es ins Leben gerufen wurde — ja daß reformatorische Schritte, alle Bestrebungen zur künstlerischen, moralischen und selbst materiellen Hebung und Förderung des Schauspielerstandes verhöhnt und Menschen, die dem ganzen Stande nur zur Zierde gereichen, mit bitterem Spott verfolgt werden.

Das mußte auch schon Eckhof mit seiner Schauspieler-Academie erfahren. Man fand die ernsten Be-

sprechungen und Vorträge trocken, langweilig und nutzlos, zog fade und sittenlose Gespräche in Wirthshäusern vor, war auch zu sehr von der Unfehlbarkeit eigener Intentionen und der Vortrefflichkeit der eigenen Leistungen überzeugt, als daß man nöthig gehabt hätte, von dem „Schulmeister" — wie man Eckhof zu nennen beliebte — etwas anzunehmen.

Es fand sich dieser daher veranlaßt, nach dreizehn Monaten sein Amt niederzulegen. Er selbst redete den versammelten Mitgliedern zu, die Academie aufzulösen. Er sagte bei dieser Gelegenheit: „Ich war ein Mensch, als ich diese Versammlungen stiftete, und konnte alle die Hindernisse, die Widerspenstigkeiten und elenden Spöttereien nicht vorher sehen."

Mit Eckhofs Ausscheiden fiel auch die Academie zusammen, denn Schönemann war nicht der Mann dazu, ein solches Unternehmen zu halten.

Ueberhaupt scheint Schönemann den großen Ruf, den er in der Theatergeschichte genießt, doch nur wenig verdient zu haben. Eduard Devrient sagt in dem vortrefflichen Werke: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" u. A. von ihm:

„Man hat Schönemann für einen Mann von Einsicht und gutem Geschmack, von brennendem Eifer für die Verbesserung der Bühne ausgegeben. Dies

Lob, von seinem Schwiegersohne Löwen ausgebracht,*) ist ebenso ungeprüft nachgeschrieben worden, wie manche andere Angabe dieses unzuverlässigen Autors. Nur den thatsächlichen Hergang von Schönemanns Leben und Treiben braucht man zu betrachten, um ganz zweifellos zu erkennen, daß Schönemann nur ein Principal gewöhnlichen Schlags war. Er huldigte dem poetischen Geschmacke, wo er es vortheilhaft fand, und spielte den Harlekin mit all seinen Schmutzereien, wo dies Geld brachte. Seine Erfolge hatte er dem sinkenden Glücke der Neuber zu danken und sein größtes Verdienst war, daß er Eckhof schalten ließ. Von der Gesinnung und edlen Willensstärke seiner Meisterin Neuber war ihm nichts überkommen und die Mission, welche ihm und seiner Truppe durch den Lauf der Dinge zugetheilt war, hatte er nicht begriffen."

Bemerkenswerth und die damalige Zeit characterisirend ist es übrigens, daß die wirklichen Fortschritte der Kunst — abgesehen von dem günstigen Einflusse, den einzelne deutsche Fürsten, an ihrer Spitze der unvergeßliche edle und große Kaiser Joseph II., in dieser

*) Also schon damals ein Reclamenheld unter den Bühnenvorständen, wie wir deren in neuerer Zeit viele haben, die im Grunde nicht mehr und nichts Besseres sind, als Schönemann war!

Beziehung ausübten — hauptsächlich von der Bürgerschaft bedeutender Handelsstädte, wie Leipzig und Hamburg, gefördert, daß von dem Kaufmannsstand der Kunst und den Künstlern auch mit Achtung begegnet wurde, während die gelehrte Welt im Allgemeinen der dramatischen Kunst gegenüber gleichgültiger und lässiger war, die academische Jugend jener Zeit der Kunst mit derselben Renommisterei, Rohheit und Zügellosigkeit entgegentrat, in welchen die damaligen deutschen Studenten sich so wohl gefielen.

Ein Bild von diesen Verhältnissen giebt eine der Vorreden, welche Schönemann nach Art der damaligen Theaterprincipale zu den von seiner Gesellschaft gegebenen Stücken durch den Druck veröffentlichte. Es hieß dort u. A.:

„Ich will anjetzt nur einen einzigen Grund des elenden Geschmacks in Deutschland anführen, und ich schmeichele mir, in ihm die Hauptquelle aller anderen entdeckt zu haben. Ich habe fast an allen Orten die Erfahrung gemacht, daß die Schönen und die jungen Herren, obgleich lange noch nicht einen feinen und ganz richtigen, doch noch immer in Vergleichung den besten und natürlichen, die sogenannten Gelehrten aber den wenigsten und verderbtesten Geschmack gezeigt haben... Der Satz, daß die schönen Wissenschaften die Herzen menschlicher und ihre Anhänger gesitteter machen, ist wegen seiner Wahrheit so allgemein angenommen, daß

man ihn fast in allen todten und lebendigen Sprachen als ein Sprichwort findet. Unter allen Zuschauern aber, die mich irgendwo meine Schauspiele zu besuchen gewürdigt haben, habe ich noch keine ungesitteteren gesehen, als auf den Universitäten, wo ich bisher meine Bühne eröffnet habe; das wegen seiner Sitte so liebenswürdige Leipzig*) ausgenommen. Unter den Bürgern der anderen scheinen die meisten einen Ruhm darin zu suchen, den niedrigsten Pöbel an scheußlichen Sitten zu übertreffen. Die meisten Handlungen, wodurch man die Schauspielhäuser an solchen Orten entehrt, sind zu niedrig, als daß man viel davon schreiben und sie an das Licht bringen könnte. Nur ein Exempel anzuführen: Wer kann es sich ohne es gesehen zu ha-

---

*) Und dennoch war in diesem „wegen seiner Sitte so liebenswürdigen Leipzig" noch im Jahre 1805 eine Bemerkung auf dem Theaterzettel nothwendig, welche lautete: „Ein geneigtes Publicum wird ergebenst ersucht, die nothwendige Verschonung des Theaters, wie bisher sich gefallen zu lassen." (Theaterzettel der „Churfürstlich Sächsischen privilegirten Schauspieler" vom 4. Mai 1805. Aufführung des Trauerspiels „Regulus" von Collin auf dem „Theater am Rannstädter Thore.") Wie mir alte Leute versicherten, war mit den dunklen Worten: „nothwendige Verschonung des Theaters" gemeint, man möge im Parterre sich jener natürlichen Nothwendigkeit enthalten, der jeder nur halbweg civilisirte Mensch ganz in der Stille und an ganz abgesonderten Orten nachzukommen pflegt.

ben, in Deutschland als möglich vorstellen, daß Leute alle Ehrfurcht vor sich selbst, vor einer großen Versammlung, vor dem anwesenden Frauenzimmer und vor den besten Werken des Witzes so weit verlieren, und in einem Schauspielhause den Tabackrauch auf die frechste Weise um sich herausschütten, ganze Wolken davon auf die Bühne jagen und die spielenden Personen darin einhüllen können? Anderer Niederträchtigkeiten nicht zu gedenken. Kann man es nun wohl einem Franzosen oder Engländer, der niemals ein deutsches Gesicht gesehen hat, wenn er von dieser Aufführung in Schauspielhäusern hört, oder gar selbst sieht, verdenken, wenn er dann sich von einem Deutschen ein Bild macht, welches dem Rhinoceros ähnlicher sieht, als einem Menschen? Denn welcher Engländer oder Franzose hat solche Aufführung jemals von einem Matrosen in seinem Lande gesehen? Unsere Nachkommen wenigstens, wofern diese Schande unserer Sitten bis auf sie aufbehalten werden sollte, werden sich uns unmöglich anders, als in Bärenhäute gekleidet vorstellen: daß man aber seidne Kleider nach französischem und anderem Schnitte, reiche Westen und Federhüte tragen und doch in einer Comödie Tabak rauchen könne, das wird ihnen etwas gräßlich wunderbares sein, wie uns die Schilderung der Chimäre. Die übrigen Sitten werden sich aus dieser Handlung deutlich genug muthmaßen lassen.

„Von der Unwissenheit der meisten Studirenden in

den Werken des Witzes werden noch folgende Exempel sehr starke Beweise abgeben können. Die Vorstellung des Cinna aus dem Corneille hat auf Universitäten Vielen im Parterre Anlaß zu der Untersuchung gegeben, ob Cinna eine Tragödie oder Comödie heißen müsse; die Vorstellung des Geizigen, warum Harpagon, weil er mit einem kleinen Barte vorgestellt wird, ein Jude und nicht ein Christ sei. Man kann einige Jahre auf den Universitäten gelebt haben und nach der Vorstellung des Mahomet des Herrn von Voltaire doch noch gern wissen wollen: ob sich die Geschichte wirklich so bei den Römern zugetragen habe.

„So lächerlich auch diese Anekdoten sind, so wahr und zugleich so entsetzlich sind sie auch für einen, welcher auch gern des guten Geschmacks wegen auf sein Vaterland stolz sein zu können wünschet. Deutschland wird sich gleichwol nicht eher bei seinen Nachbarn aus dem Verdacht bringen, daß die Natur seine Kinder am Witze enterbt habe, als bis seine Pedanten anfangen werden, ihre Wortforschungen und ihre Gedächtnißweißheit gegen die edlern, fruchtbarern und geistigern Wissenschaften zu verachten.“ —

Bis zum Juni 1757, also volle siebenzehn Jahre, blieb Eckhof bei der Schönemann'schen Gesellschaft. Verschiedene Kränkungen, die er in seinem Amte als Regisseur, namentlich durch die ungeschickte Einmischung des Schriftstellers Löwen, des Schwiegersohns des Prin-

cipals, erfahren hatte, ganz besonders aber auch die ungerechtfertigte Entlassung seiner nächsten Verwandten, der Frau Steinbrecher und ihrer Tochter, so wie die schlechte Beschäftigung seiner Frau (geb. Spiegelberg), veranlaßten ihn, sein Verhältniß zu Schönemann zu lösen, obgleich sich dieser alle mögliche Mühe gab, ihn — die hauptsächlichste Stütze, ja die eigentliche Seele des Unternehmens — zu erhalten.

Wir sehen Eckhof nun in Danzig bei dem Principal Franz Schuch, der die östlichen Provinzen Preußens bereiste, auch oft in Berlin war und noch immer die alte Stegreif-Comödie pflegte.

Zu jener Zeit machte dieser Theaterprincipal auch einmal einen Versuch mit dem regelmäßigen Schauspiel. Er hatte einige tüchtige Darsteller zu diesem Zwecke engagirt, die in Folge des Kriegs sich von Leipzig und Dresden entfernt hatten. Eckhof war contractlich nur zum Mitwirken in studirten Stücken verpflichtet. Durch ihn erhielt die Schuch'sche Truppe Namen und Bedeutung. Allein diese Herrlichkeit währte nicht lange, denn Schuch war durchaus nicht der Mann für ein wirklich künstlerisches Theater. Er hatte mit dem Stegreifspiele und mit dem Hanswurst stets so gute Geschäfte gemacht, daß er kein Vertrauen zu dem regelmäßigen künstlerischen Schauspiel haben konnte, das er übrigens auch nie zu verstehen und zu schätzen vermacht hatte.

Unterdessen war die Schönemann'sche Truppe voll-

ständig in Verfall gerathen. Der Principal widmete den größten Theil seiner Zeit der Liebhaberei für Pferde und dem Pferdehandel, bei dem er als der Sache unkundig große Summen verlor. Die artistische Leitung der Bühne überließ er seinem Schwiegersohne Löwen, der einen Mißgriff nach dem anderen beging. Bald sank das Schönemann'sche Theater wieder zur Possenreißerei, ja bis zur Stegreif-Comödie hinab. Anfänglich waren die Cassenresultate dieser unsauberen Richtung gut, allein das Publicum war doch schon zu sehr erzogen und an Gutes gewöhnt, als daß dergleichen Rückschritte hätten von Dauer sein können. Dazu entstanden immer mehr und mehr Lücken im Personal. Schönemann ward immer rathloser und schloß endlich am 2. December 1757 mit Schlegels „Hermann" das Theater. In einem Epilog, den ihm Löwen geschrieben hatte, beklagte er sich über Neid und Kabale, über den Mangel an Kunstsinn bei den Deutschen — ganz so wie es früher in Hamburg die Neuber, jedoch mit dem Unterschiede wirklicher Berechtigung zu solchen Klagen, gethan hatte.

Die Gesellschaft Schönemanns sah nun ein, daß ihr Niemand helfen könnte, als Eckhof, der oft verspottete „Schulmeister." Man berief ihn nach Hamburg zurück, damit er sich an die Spitze der Bühne stelle. Er folgte diesem Rufe, zum Theil wohl auch in Folge der Erfahrungen, die er bei Schuch gemacht hatte, theilte

aber die Directorialgewalt mit dem Schauspieler Starke und dem Balletmeister Mierk, denn er war wohl ein vortrefflicher artistischer Bühnenvorstand, aber kein Geschäftsmann, weshalb er es auch verschmähte, seinen Credit in Hamburg zur Anschaffung eines neuen Theaterinventars zu benutzen, dessen man dringend bedurfte, da Schönemann das seinige verschleudert hatte, um sich Geld zu verschaffen.

In Kiel, wohin die Gesellschaft zu Neujahr 1758 gezogen war, hatte man in alltäglicher Kleidung gespielt, die Decorationen nach Art der alten englischen Comödie auf zweierlei Tapeten reducirt, mit denen die Scene behangen wurde: die grüne Tapete galt für Wald, Garten u. s. w., die gelbe für Zimmer, Säle u. s. w.

Das ging aber doch auf die Länge nicht mehr und deshalb berief die Gesellschaft den wohlbegründeten und renommirten Principal Koch als Bühnenvorstand, der wegen des Kriegs sein Theaterunternehmen in Leipzig hatte aufgeben müssen.

Es war in Lübeck zu Ostern 1757, als Koch die Principalschaft der ehemaligen Schönemann'schen Truppe übernahm. Es gelang ihm, nachdem er nach Hamburg zurückgekehrt war, in Folge der Auflösung des Weimarischen Hoftheaters sein Personal mit besonders tüchtigen Kräften zu vervollständigen. Die hervorragendsten Darsteller der Hamburger Bühne unter Koch waren zu diesem Zeitpunkt: Eckhof und Frau, die Ehepaare

Starke und Brückner, die Rainer, Fabricius, Gantner, Martini (der Dichter von „Rhynsolt und Saphire“, einer Nachahmung von Lessing's „Miß Sarah Sampson“), die Komiker Bruck und Witthöft.

Wenn trotz dieses Zusammenflusses bedeutender Kräfte Koch's Bühne dennoch nur den kleineren Theil der auf sie gesetzten Hoffnungen erfüllte, so lag das lediglich an dem Principal selbst. Niemand kann zwar Koch seine Verdienste um das deutsche Theater absprechen, allein es waren diese im Allgemeinen doch mehr materieller Natur, als den künstlerischen Fortschritt fördernd.

Was Koch dafür gethan, der deutschen Schaubühne eine wohlbegründete und geachtete Stellung im bürgerlichen Leben zu sichern, sein Bestreben der Schauspielkunst in den Augen des Publikums Bedeutung und Ansehen zu verschaffen, sein Theater aus einer Wandertruppe zu einem wirklich stabilen Institut zu machen — Alles das ist nicht zu unterschätzen und es resultirte schon daraus mancher wesentliche Gewinn für die Kunst selbst, wie z. B. der, daß die Leistungen der Bühne in den Kreis öffentlicher Besprechung gezogen wurden, daß durch Koch die Begründung der deutschen Theaterkritik möglich ward, denn schon während seiner Principalschaft in Leipzig erschienen daselbst „Schildereien der Koch'schen Bühne,“ die wieder sogenannte „Gegenschilderungen“ und „Vernünftige Gedanken über den Zustand der Koch'schen Bühne“ her-

vorriefen. Auch während seiner Hamburger Principalschaft beschäftigten sich Männer wie Lessing, Bode, Dreyer und Wessely mit der Bühne und wirkten namentlich durch persönlichen Umgang mit dem Director und den Schauspielern fördernd auf das Institut.

Die überwiegend auf den materiellen Bestand des Theaters und auf dessen Stabilität gerichteten Bestrebungen Koch's hatten aber auch den großen Nachtheil, daß unter ihm dem noch herrschenden Ungeschmack gehuldigt ward, daß er (allerdings zum Vortheil der Casse) die alten komischen Intermezzi wieder hervorsuchte, durch Balletaufführungen und dergleichen die Menge anlockte. Selbst die ernstesten und bedeutendsten dramatischen Kunstwerke jener Zeit, wie Lessing's Dramen und die Schlegel'schen Trauerspiele, wurden mit den läppischen Intermezzi (in den Zwischenacten) verbrämt. Viel Antheil an der Vernachlässigung des höheren Drama's hatte aber auch wohl Koch's persönliche Abneigung gegen Eckhof, dessen Ueberlegenheit er recht gut fühlte und daher den Einfluß und das Ansehen dieses großen Künstlers fürchtete. Das Verhältniß Eckhof's zu Koch war daher nie ein freundliches oder gar herzliches gewesen, und nachdem die Gesellschaft von einem längeren Ausflug nach Leipzig im Jahre 1763 im Januar 1764 nach Hamburg zurückgekehrt war, trennte sich Eckhof von derselben und ging im April desselben Jahres zu Ackermann nach Braunschweig.

Kaum hatte Eckhof Hamburg verlassen, als Koch seine dortige Bühne schloß und nach Leipzig zurückging, wo ihm nach Beendigung des Kriegs, namentlich auch von Seiten des sächsischen Hofs, der ihm die Bildung eines jedoch bald wieder zerfallenden deutschen Hoftheaters übertrug — größere Vortheile gesichert waren.

Mit Ackermann kam Eckhof schon im September 1766 wieder nach Hamburg.

Von dieser Zeit an beginnt eigentlich die große Epoche der Hamburger Bühne, welche bereits unter Schönemann und Koch maßgebend für die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst gewesen, nunmehr eine Bedeutung für ganz Deutschland erhielt, wie später nur wenige andere Kunstinstitute. Ackermann, selbst trefflicher Darsteller (besonders im bürgerlichen Schauspiel und im Lustspiel) und ein fester, gerader, offener, ächt deutscher Character, dabei ein wissenschaftlich gebildeter Mann, schien mehr als irgend Jemand geeignet, an der Spitze eines wirklich künstlerische Zwecke verfolgenden Theaters zu stehen, umso mehr, als er einen Eckhof zur Seite hatte, der — ihm an künstlerischer Einsicht, überlegen — das dem Chef Fehlende ergänzte.

Diesem Theaterdirector stand auch außer Eckhof und dessen Frau noch eine bedeutende Anzahl trefflicher darstellerischer Kräfte zu Gebote. Ein verhältnißmäßig starkes Contingent zu dem Personale stellte Ackermann's Familie: Frau Ackermann (eine Darstellerin von

Verstand und Gemüth für ältere Frauencharactere); die Töchter des Hauses: Dorothea als sentimentale und die zu früh gestorbene Charlotte als muntere Liebhaberin; ferner der Stiefsohn Ackermanns, der nachmals hochberühmte Friedrich Ludwig Schröder, damals vorzugsweise Tänzer und Balletmeister der Gesellschaft, aber schon als Schauspieler bedeutend in komischen Bedientenrollen und dergleichen.

Die übrigen hervorragenden Mitglieder der Gesellschaft waren: Hensel und Frau (später Madame Seyler, besonders in jugendlich tragischen Rollen berühmt); Bork, ein tüchtiger Darsteller fein komischer Rollen; seine Frau Sophie, geborene Schulz, die in jugendlichen Männerrollen excellirte; Caroline Schulz, eine jugendliche Liebhaberin und Tänzerin von außerordentlicher Schönheit und Grazie; Schröter (der Vater der berühmten Corona Schröter in Weimar) und Borchers, ein genialer junger Mann, der ebenso Treffliches in Liebhaber- und Heldenrollen, wie in der Darstellung komischer und zärtlicher Alter und als Characteristiker leistete.

Auf diese Alle übte Eckhof den günstigsten Einfluß aus, selbst auf Schröder, welcher in jugendlicher Selbstüberschätzung das jedoch nie zugestehen, die überlegene Meisterschaft des älteren berühmten Kunstgenossen niemals anerkennen wollte und diesem daher stets opponirte.

Es ist selten ein Bühnen-Unternehmen unter günstigeren Aussichten und mit besseren Kräften begonnen worden — und dennoch zeigte sich das Ganze bald als unhaltbar.

Eine Hauptschwierigkeit stellte sich schon nach einiger Zeit dadurch heraus, daß das bisher von der Gesellschaft benutzte Koch'sche Theater dieser von dem Besitzer nicht mehr überlassen wurde, da Koch damals noch die Absicht hatte, nach Hamburg zurück zu kehren. Die Räumlichkeiten eines Concertsaals, dessen man sich zu den Vorstellungen bediente, reichten nicht aus, und so entschloß sich Ackermann, ein eigenes Theater zu bauen. Bis zu dessen Vollendung ging er mit seiner Gesellschaft nach Bremen, wo die Künstler sehr freundlich aufgenommen wurden, aber dadurch sich auch den Zorn der zelotischen Geistlichkeit zuzogen, der endlich so weit ging, daß der Senat von Bremen den von den Kanzeln herabgedonnerten Philippiken gegen die Schauspieler und ihre Kunst mit aller Entschiedenheit Einhalt thun mußte.

Nach Hamburg zurückgekehrt spielte Ackermann in seinem neuen Theater, doch zeigte es sich bald, daß der Bau desselben dem Unternehmen wenig Segen bringen konnte. Die glänzenden Aeußerlichkeiten, wie z. B. der Aufwand an decorativer Ausstattung, der Garderobeluxus u. s. w., namentlich hervorgerufen durch die glänzenden Balletts, mit denen sich der junge Schröder fast

allabendlich sehen ließ — das Alles verschlang Summen, die viel besser zu wirklich künstlerischen Zwecken hätten verwendet werden müssen. Der äußere Glanz zog allerdings das Publicum an, aber dieses Reizmittel hielt nicht lange vor — und wie jedes Theaterunternehmen, welches den Schwerpunkt in dergleichen Dingen sucht, ohne eine fürstliche Casse im Rücken zu haben, bald die auch pecuniär nachtheiligen Folgen solcher verkehrter Richtung büßen muß, so stellten sich auch hier nach kurzer Zeit zahllose Geldverlegenheiten ein, zeigte sich die Ertragsfähigkeit des Instituts als eine unzureichende.

Um sich aus diesem finanziellen Misere zu retten, griff Ackermann zu den berüchtigten alten Intermezzi, indem er eine italienische Gesellschaft berief, bei der auch der Hanswurst noch sein Wesen trieb. Doch auch diese, von Ackermann selbst gehaßte und verachtete Mittel wollten nicht ziehen und Ed. Devrient sagt hierüber in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ die gewichtigen und sehr wahren Worte, die jeder Bühnenvorstand von künstlerischer Ehre und Gewissen, wie überhaupt jeder ehrenwerthe Mensch nie vergessen sollte: „Er (Ackermann) hätte bedenken sollen, daß, wenn verwerfliche Maßregeln glücken sollen, sie nicht von honetten Leuten ergriffen werden müssen.“

Streitigkeiten, falscher Ehrgeiz und Rollensucht im Personale thaten das Uebrige, um Ackermann's

Principalschaft zum Falle zu bringen. Ganz besonders war es die Schauspielerin Frau Hensel, welche durch den Einfluß ihres Verehrers und nachherigen Gatten, des Kaufmanns Seyler, die gänzliche Auflösung des Unternehmens herbeiführte.

So schlimm das Alles war, so hatte es doch auch die segensreichsten Folgen für die Weiterbildung der Kunst selbst. Die Freunde der Hensel gründeten selbst eine Theater-Entreprise, damit diese Künstlerin unbestritten in dem Vordergrund stehen könne. Aus diesem wenig lauteren Zwecke resultirte jedoch bald, (vorzugsweise auf Anregung Löwens), daß man eine von äußeren Verhältnissen unabhängige Bühne hinstellte. Zwölf reiche Bürger von Hamburg betheiligten sich bei diesem Unternehmen und so entstand das erste deutsche Nationaltheater.

Die Kaufleute Seyler, Tillemann und Bubbers (früher Schauspieler bei Schönemann's Truppe, später Tapetenhändler) standen als engerer Ausschuß dem Institute vor; Löwen erhielt die künstlerische Leitung desselben. Man übernahm pachtweise Ackermann's Schauspielhaus, Decorationen und Garderobe; dieser trat nebst fast allen seinen Mitgliedern zu dem Unternehmen.

Als erste Bedingung zum Gedeihen der Kunst stellte man mit Recht die Ständigkeit des Theaters hin, strebte sogar ein Pensionsinstitut für die Mitglieder an.

Man purificirte das Repertoire und bestimmte jährlich einen Preis von fünfzig Ducaten für das beste Lustspiel. Mit der Säuberung des Repertoires mußte selbstverständlich das Ballet fallen, und das bewog Schröder, Hamburg zu verlassen und zu dem Principal Kurz nach Frankfurt zu gehen.

Das Größte und für die Nachwelt Bedeutsamste, was bei diesem ersten Nationaltheater geschah, war jedoch die Anstellung Lessing's als Rechtsconsulent und Dramaturg. Aus seiner Verpflichtung: „ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken zu führen und jeden Schritt zu begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers thun werde" entstand die berühmte Dramaturgie Lessing's.

Ein fast einziges Factum dieser Art in der Geschichte des Theaters ist die Liberalität, mit welcher die Direction dieses Werk des großen Mannes unterstützte, denn sie zahlte nicht allein den Druck der Dramaturgie, sondern setzte auch Lessing den für damalige Zeit außerordentlich hohen Gehalt von achthundert schweren Thalern aus.

Bedenkt man nun, welche geistigen und materiellen Kräfte hier vereint wirkten, was aus einem Zusammengehen Eckhof's mit Lessing, die sich bald gefunden hatten, für die Kunst Ersprießliches erwachsen mußte, so würde man den schnellen Untergang auch dieses Instituts geradezu unbegreiflich finden müssen, wenn man nicht

die Gründe dazu in der noch geringen Reife des Publicums und — darin finden würde, daß Löwen an der Spitze der künstlerischen Leitung stand.

Der Dünkel der Schauspieler konnte es nicht lange vertragen, daß ihnen ein Mann vorgesetzt war, der nicht unmittelbar zu ihnen gehörte, nicht selbst Schauspieler gewesen. Löwen war allerdings vermöge seiner Antecedenzen als Schriftsteller durchaus nicht die Persönlichkeit, die Achtung gebieten und Vertrauen erwecken konnte; überdem gab er sich allzuoft Blößen, wie das dem Theoretiker in der alltäglichen Praxis ja zu begegnen pflegt. Freilich wurden diese auch oft provocirt, übertrieben und entstellt. Eckhof gab dazu unverschuldet die Veranlassung, indem er zuweilen den Anordnungen Löwens, soweit diese wirklich Mißgriffe waren, entgegentrat und sie zu verbessern suchte. Mag sein, daß er das nicht immer in sehr schonender Weise gethan, denn er konnte Löwen, als einen seiner eigenen geraden Natur ganz entgegengesetzten Character, wohl auch weil er selbst bei der Wahl des artistischen Directors übergangen worden war, nicht leiden.

Was Eckhof als bewährter Meister sich allenfalls der artistischen Direction gegenüber erlauben durfte, glaubte nun jeder Andere auch thun zu können. Man weiß ja, wie gut es die Schauspieler verstehen, einen nicht beliebten Bühnenvorstand oder Regisseur zu quälen und in Verlegenheit zu versetzen, sobald als ein

solcher Vorgesetzter irgend eine Blöße in seinem Fache zeigt. Mit der größten Liebenswürdigkeit wird da eine anscheinend sehr lobenswerthe Wißbegierde und ein Eifer zur Schau getragen, der sonst nicht allzuoft zu finden ist. Da fordert man Anweisung und Belehrung, kann auf den Proben nicht genug Fragen thun, die natürlich nie ernst gemeint sind und nur den Zweck haben, den Betreffenden auf's Glatteis zu führen. Das mußte denn auch Löwen in reichstem Maße erfahren, so daß er bald fühlte, wie unhaltbar eine Stellung für ihn wurde, nach der er mit Aufbietung aller möglichen Mittel gestrebt und die er endlich als Lohn für seinen Verrath an Ackermann davon getragen hatte.

Aber auch Lessing's großes und schönes Unternehmen der Dramaturgie mußte in Folge verletzten Comödiantendünkels leiden und endlich — leider viel zu früh — abgebrochen werden.

Die vielfachen Anfeindungen, die Lessing von Seiten der Mitglieder erfahren, haben ihn auch zu folgenden Worten in seiner Dramaturgie veranlaßt:

„Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem oder von dem anderen Geschlecht, nur eine einzige Schmeichelei zu machen, und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eitlen Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über Alles; er höre gern frei und laut über sich urtheilen, und wolle sich lieber auch

dann und wann falsch, als seltener beurtheilt wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich bald irre und er ist es nicht werth, daß wir ihn studiren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwächen haben. Er spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln."

Eckhof war ein Künstler, wie ihn Lessing hier beschreibt. Wie viele solcher Künstler hat es aber wohl überhaupt gegeben — wie viele mag deren die Gegenwart zählen? Jedenfalls nicht so viele, als solche, von denen Lessing in der Schlußnummer der Dramaturgie sagt: „Gelobt wird er (der Schauspieler gewöhnlicher Art) sich nie genug, getadelt aber allzeit viel zu viel glauben, ja öfter wird er gar nicht einmal wissen, ob man ihn tadeln oder loben wolle. Ueberhaupt hat man die Anmerkung schon längst gemacht, daß die Empfindlichkeit der Künstler in Ansehung der Kritik in eben dem Verhältnisse steigt, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundsätze ihrer Künste abnimmt."

Kaum acht Monate konnte sich das erste deutsche Nationaltheater als stehendes Institut halten. In dieser

Zeit hatte Seyler sein Vermögen dem Unternehmen geopfert und die übrigen Ausschußmitglieder hatten die Lust zu weiteren Geldopfern verloren. Wie gering die Zahl der Gebildeten und Derer noch im Publicum gewesen sein mag, welche sich des höchsten Zwecks der dramatischen Kunst bewußt waren, beweist der Umstand, daß kurz nach der ersten Hamburger Aufführung von „Minna von Barnhelm" *) Luftspringer und Seiltänzer zum Vortheil der Casse ihr Wesen auf der Bühne trieben, welche bestimmt war, der Schauplatz des Aufschwungs deutscher Kunst zu sein.

Eine französische Schauspielergesellschaft, welche nach Hamburg kam, versetzte endlich dem deutschen Kunstinstitut den Todesstoß. Am 4. December 1767 ward dasselbe mit Voltaire's „Mahomet", einem Ballet und einem Epilog geschlossen, welchen Frau Löwen sprach. Die letzten Worte, die auf der ein so trauriges Ende nehmenden ersten deutschen Nationalbühne gesprochen wurden, hießen: „Ihr Deutschen, noch ein Wort, vergeßt uns Deutsche nicht!"

Aus dem so glänzend und mit der besten Kunstgesinnung begonnenen Unternehmen wurde nichts mehr,

---

*) Am 28. September 1767. Einige Zeit zuvor, in demselben Jahre, war dieses mustergültige deutsche Lustspiel bereits in Berlin bei Döbellin überhaupt zum ersten Male zur Aufführung gelangt.

als — eine Wandertruppe. Die Gesellschaft zog nach Hannover und kam erst im Mai 1768 nach Hamburg zurück. Sie blieb dort bis zum November desselben Jahres. Zu den vielen Widerwärtigkeiten, mit denen man zu kämpfen hatte, waren auch Streitigkeiten mit der Geistlichkeit gekommen, die von dem Hauptpastor Götze angeregt wurden, der später durch seinen Streit mit Lessing eine Art von herostratischer Berühmtheit erlangt hat.

Dem Einfluß des eifrigen Pastors Götze gelang es auch, einen großen Theil der Bevölkerung dem Theater abwendig zu machen, so daß die finanziellen Verlegenheiten sich noch steigerten. Oft mußten die Mitglieder sich mit kleinen Abschlagszahlungen auf ihren Gehalt begnügen, die von den Tageseinnahmen gemacht wurden; selbst Eckhof erhielt seine Gage theilweise in Eintrittskarten, die er durch Unterhändler auf der Straße, natürlich zu einem geringen Preis, auszubieten und zu verkaufen genöthigt war.

Abermals wendete sich Seyler mit seinem Personal nach Hannover, wo im Mai 1769 Ackermann die Direction übernahm.

Von da an nahm dieses Theaterunternehmen den Namen „niedersächsische Comödiantengesellschaft“ an. Bald aber wurde zum Theil auf Anstiften Seylers, der vom hannöverschen Hofe mit Bildung einer „königlichen privilegirten Gesellschaft“ beauftragt worden war,

ein Theil des Personals seinem Principale Ackermann untreu und trat zu der neuen Seylerschen Truppe über.

Auch Eckhof war unter denen, welche Ackermann verließen.

Man hat ihm das oft zum Vorwurf gemacht, allein die hauptsächlichste Veranlassung zu diesem Schritt war das feindselige, ja freche Benehmen Schröders gegen Eckhof.

Lange Zeit hatte er alle die Gehässigkeiten des jungen übermüthigen Menschen ertragen; als er aber in Braunschweig, wohin die Ackermann'sche Gesellschaft gegangen war, in zweien seiner berühmtesten Glanzrollen, Richard III. und Tellheim, mißfiel, verlor er endlich die Geduld und stand nun nicht mehr an, bei der ersten sich ihm darbietenden Gelegenheit sich eine andere Stellung zu suchen.

Es ist nicht erwiesen, daß Schröder unmittelbar diese dem größten dramatischen Künstler seiner Zeit angethane Kränkung angestiftet hätte; gewiß ist aber, daß sie von Schröders Freunden, welcher dieser unter den Officieren hatte, verübt wurde.

Eckhof bereiste nun mit der Seyler'schen Truppe die bedeutenderen niedersächsischen Städte, denn wenn auch das Unternehmen vom Hof zu Hannover ansehnlich unterstützt wurde, so konnte sich die Gesellschaft der „königl. Hannover'schen Hofcomödianten“ doch nicht als

wirklich stehendes Theater halten. Selbst Hamburg besuchte die Truppe in Abwesenheit Ackermanns wieder.

Welchen Drangsalen die damaligen Schauspieler auf ihren Wanderungen, auch abgesehen von den unaufhörlichen Geldverlegenheiten, ausgesetzt waren, beweist die Aufnahme und Behandlung, welche selbst die auf anständigem Fuß eingerichtete Gesellschaft der Hof-Comödianten von Hannover in einigen Städten erfuhr. So warf z. B. in Osnabrück der fromme Pöbel mit Steinen durch die Fenster des Schauspielhauses nach den Schauspielern; in Hildesheim schneiete es durch das Dach des baufälligen Hauses und im Sommer schien dort die Sonne auf die Bühne!

Seylers finanzielle Verhältnisse verschlechterten sich von Tag zu Tag mehr, so daß er das Unternehmen nicht hätte halten können, wenn nicht einer seiner Verwandten, ein Apotheker zu Hamburg, sich zu einer Anleihe verstanden hätte.

Es that derselbe das jedoch nur unter der Bedingung, daß Eckhof allein die Direction führe und Seyler sich gänzlich fern von der Leitung halte.

So geschah es auch und Eckhof war nun eigentlich zum ersten Male an den Platz gestellt, zu dem er in so hohem Grade befähigt war. Seine Bühnenleitung ist eine mustergültige zu nennen. Was würde ein solcher Mann in späteren günstigeren Perioden der Theatergeschichte, an der Spitze einer von einem kunstverstän-

digen Fürsten reich unterstützten Bühne, einem Publicum von wahrhafter Bildung und geläutertem Geschmack gegenüber nicht Alles erreicht haben!

Trotz des Wanderlebens, trotz der Ungunst aller äußeren Verhältnisse hatte Eckhof nicht allein die künstlerischen Leistungen der Gesellschaft bedeutend gehoben und zu einem würdigen Zusammenspiel vereint, sondern auch alle finanziellen Bedrängnisse beseitigt, die Gagenrückstände gedeckt, sogar einen Reservefond gespart. Er führte seine Gesellschaft durch ganz Niedersachsen, ja bis Wetzlar, wo er drei Monate lang blieb. Wie bedeutend die Leistungen unter Eckhof's Direction waren, beweist, daß sich Gotter lebhaft für sie interessirte, daß selbst Goethe beabsichtigte, den „Götz von Berlichingen“ in Wetzlar (damals als Sitz des Reichskammergerichts eine Stadt von Bedeutung) aufführen lassen wollte. Er wendete sich deshalb mit einem in altdeutschen Versen geschriebenen Brief an Gotter, der in derselben Weise antwortete und den Rath ertheilte, diese Darstellung des „Götz“ noch einige Zeit hinauszuschieben; in Folge dessen kam Goethe's Absicht nicht zur Ausführung.

Im Jahre 1771 ward die Gesellschaft nach Weimar berufen, wo bisher Koch mit seiner Truppe gespielt hatte. Zu dieser Zeit trat Seyler wieder an die Spitze der Geschäfte. Hier fand damals schon die Kunst von Seiten des Hofes eine liebevolle Pflege, so daß das

Theater, bei dem Eckhof als Darsteller wirkte und den übrigen Mitgliedern durch Beispiel und Lehre so überaus nützlich ward, bald zu einer wahrhaften, maßgebenden Bedeutung gelangen konnte.

Der Schloßbrand zu Weimar im Jahre 1774, bei dem auch das Schauspielhaus ein Raub der Flammen wurde, machte dieser für die Seyler'sche Gesellschaft so glücklichen Zeit ein Ende. Doch fanden die Künstler im Herzog von Gotha schnell einen neuen Beschützer. Die Gesellschaft blieb den größten Theil des Jahres in Gotha und unternahm nur einzelne Ausflüge nach Leipzig. Als aber im Jahre 1775 Seyler ein churfürstlich sächsisches Privilegium für Leipzig und Dresden erhielt, beschloß der Herzog von Gotha für sich und seine Hauptstadt ein eigenes Theater zu begründen. Eckhof und einige der bedeutendsten Mitglieder wurden für dieses Unternehmen gewonnen, und so trat denn das erste wirkliche Hoftheater in's Leben, d. h. ein Kunstinstitut, das in allen Hauptsachen so wie unsere heutigen Hofbühnen eingerichtet war, denn alle die anderen bisherigen sogenannten Hoftheater, wie die in Schwerin, Hannover, Weimar, Berlin, selbst in Wien genossen nur eine Geldunterstützung vom Hofe und waren dessen Oberaufsicht unterworfen, im Uebrigen aber blieb ihre geschäftliche und artistische Leitung Unternehmern überlassen.

Eckhof war künstlerischer Director des Gothaischen

Hoftheaters, das auf Rechnung der herzoglichen Casse geführt ward. Der geschäftliche Theil des Instituts war dem Hofbibliothekar Reichard übertragen; Schweitzer, der Componist vieler damals beliebter Opern, ward Capellmeister; an der Spitze des Theaters stand als Oberdirector (Intendant) der Kammerherr von Lenthe. Die Mitglieder und Beamten des Theaters waren unmittelbare Hofbeamte, hatten wie diese sogar Pensionsberechtigung.

Hatte nun auch Eckhof damals schon seine Mission als darstellender Künstler erfüllt, war auch schon eine neue, von ihm vorbereitete und herbeigeführte Epoche in der Theatergeschichte angebrochen, die Werke erschuf, welche über Eckhofs Kraft und Zeit hinausgingen (wie z. B. „Götz von Berlichingen“) so wirkte er doch mit unendlich durchgreifendem Erfolg durch die Darstellung der Lessing'schen Rollen und die des älteren Repertoires, hauptsächlich aber durch sein von der geläutertsten Kunstgesinnung getragenes großes Talent für die artistische Leitung. In Gotha war es, wo unter seinen Augen und von ihm geleitet die großen Künstler Beil, Beck und Iffland ihre ersten Schritte auf ihrer Laufbahn thaten und ihre reiche Begabung bereits entfalteten.

Drei Jahre lang stand er dem Gothaischen Hoftheater vor. Am 16. Juni 1778, im achtundfünfzigsten Jahre seines Lebens, erlag er einem schleichenden Fieber.

Die letzte Rolle, die er gespielt hatte, war der Geist im „Hamlet" und mit den Worten: „Ade, ade, gedenke mein!" war er von dem Schauplatze seines für Deutschlands Kunst so unendlich segensreichen Wirkens abgetreten.

Der Herzog von Gotha, der bald nach Eckhof's Tode das Theater wieder auflöste, ließ auf dem Grabe des großen Künstlers einen einfachen Denkstein mit der Inschrift: „Hier ruht Eckhof" errichten. Später wurde das Grab beim Niederreißen einer Mauer verschüttet, bis endlich die Ruhestätte des Vaters der deutschen Schauspielkunst mit Bestimmtheit wieder ermittelt ward und die Mitglieder des Coburg-Gothaischen-Hoftheaters auf Eckhof's Grabe im Jahre 1846 ein steinernes Denkmal setzen ließen. —

Eckhof ist einer derjenigen Künstler, welche fast ausschließlich durch große geistige Begabung zur Höhe der künstlerischen Entwickelung gelangten, denn seine äußeren Mittel waren — abgerechnet sein kraftvolles, modulationsfähiges Organ und ein (nach Ifflands Ausspruch) seelenvolles Auge — der Ausübung der Darstellungskunst nicht sonderlich günstig. Er war von kleiner, starkknochiger Gestalt, sein Kopf saß tief in den Schultern, er hatte ein durch stark hervortretende Knöchel unschönes Bein und in späteren Lebensjahren durch sehr starke Ballen entstellte Füße. Sein stark markirtes Gesicht war ebenfalls nicht schön, aber dennoch gewin-

nend durch die in seinen Zügen sich kundgebende Würde, durch Vergeistigung und durch die Fähigkeit zu dem Ausdrucke höchster Energie und sanfter Empfindungen des Herzens.

Wie hoch Lessing ihn schätzte, ja verehrte, davon geben des großen Dichters und Kritikers Urtheile in der Dramaturgie das beredteste Zeugniß. Aber auch andere anerkannte Autoritäten damaliger Zeit, wie Nicolai, Engel, Iffland sprechen mit höchster Begeisterung von ihm. So sagt Letzterer über ihn als Künstler:

„Die Darstellungen, worin dieser Künstler am meisten sich bewährt hat, waren Anstandsrollen, Väter und fein komische Charactere. Im Fache der Könige und Helden zeigte er sich allerdings seines Namens würdig, doch ließ seine fast kleine Gestalt bei dem Anfange solcher Rollen etwas zu wünschen übrig, wenn auch die persönliche Würde, die ihm eigen war, bald diesen ersten Eindruck verschwinden ließ. Den Vers hat er nicht blos nach einer Melodie in's Ohr schallen lassen (andere Beurtheiler seiner früheren Leistungen haben ihm ein vernehmbares Scandiren des Verses vorgeworfen), sein Vortrag der Verse war Darstellung des erhöhten Seelenzustandes, aber stets blieb dabei der Character fest stehen, und durch leise Andeutungen wurde uns oft der Mensch vorgeführt, so daß nie leere Rednerpracht den Hörer erkältete. Dem prosaischen

Dialog gab er das Leben der guten Gesellschaft mit ihren belebenden Eigenheiten. Gefühle und Sentenzen predigte er nicht, er gab sie als Resultate des Nachdenkens, der Erfahrung, Liebe und Sorge. Er weinte den Kummer nicht heraus, er klagte die Vaterliebe nicht vor, er gab den Seelenzustand selbst, er ging vom Herzen zum Herzen und so wie er stets die Ueberzeugung traf, einigte er alle Menschen von allen Ständen zu einem Gefühl. Der verständige, seltene, immer bestimmte Gebrauch, den er von den Richtungen des Halses, des Kopfes machte, die weise Verwendung seiner Schritte, die kluge Deutung seiner Händesprache, alles dies waren Vorrückungen in das Gebiet, welches er sich zu eigen machen wollte. Sandte er diesen das Gesicht nach, traf endlich Blick und Ton auf den Punkt hin, wo er wirken wollte, so war ihm stets die Eroberung gewiß, welche sein Genie verlangte."

Wie ehrend bezeichnen Lessings Worte den Darsteller: „Eckhof mag eine Rolle machen, welche er will; man erkennt ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Acteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Tri-

vialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält."

Aber auch selbst Kritiker, welche ihrer Individualität und Kunstrichtung nach dem Künstler Eckhof ferner standen, lassen diesem die höchste Gerechtigkeit widerfahren. Es finde hier ein Ausspruch von Schink Platz, und die Worte dieses Schriftstellers beweisen um so mehr für Eckhof, als Schink der entschiedenste Verehrer Schröder's war.

„Eckhof ist" — äußert sich Schink über ihn — „so sicher unter den Schauspielern gewesen, was Lessing unter den Dichtern war: der Erste, der Unerreichliche! Wer kannte wie er so alle Falten des Herzens, wer so alle Farben und Contraste der Stände? Wer hatte so alle Klänge und Töne der Leidenschaft in seiner Gewalt? Wer war so immer der Mensch, den er vorstellte und so niemals Eckhof? Wer machte so Voltaires und Corneilles Todtengerippe zu seelenvollen, kraftvollen Wesen, Herz und Geist interessirend? Wer wachte so für den Dichter, wenn er schlief? Wer that wie er der Kunst weder zu viel noch zu wenig? Daher kam auch die gewaltige Täuschung, zu der er uns hinriß. Man könnte von ihm sagen, was Pope von Shakespeare sagt: Er war nicht der Nachahmer der Natur, er war die Natur selbst, und man muß nicht sowohl sagen, daß er nach der Natur, sondern durch sie gespielt habe. Von Richard III. bis zum Masuren,

vom Fatzel bis zum Advocaten Patelin, war sein Spiel immer tiefes Studium der Natur, immer Spiegel des Lebens. Das Herz wie Wachs zu schmelzen, Ströme von Zähren aus dem Auge zu locken, aus einer Brust, hart wie Kieselstein, die feuerigsten Funken des Mitleids zu schlagen und all den Sturm der Leidenschaften in unsere Seelen zu stürmen — war für Eckhofs Talent ein Spiel."

Und Schröder, Eckhofs fortwährender Widersacher und selbst animoser Tadler, gesteht zu, daß er viel von Eckhof gelernt, daß er oft durch die Macht seiner Worte, mit der er „die schaalste Prosa in Poesie verwandelt habe," begeistert und hingerissen worden sei. „Eckhof war," so spricht Schröder von ihm, „der größte Theaterredner, den wohl je eine Nation gehabt, er wäre sicher als Schauspieler eben so groß gewesen, hätte ihm die Natur einen besseren Körper gegeben, hätte er nie ein französisches Theater gesehen und nicht den größten Theil seiner Bildungsjahre in Hamburg und in einem beschränkten bürgerlichen Zirkel verlebt, der ihn mit dem Ton der großen Welt unbekannt ließ. Seine Erholungsnachmittage verbrachte er in einem Weinhause auf dem Steinwege, dessen Wirth Klapmeier hieß. Hier saß er einigen alten Bürgern und Bürgerofficieren oben an, erklärte ihnen den Zusammenhang der Weltbegebenheiten aus den Zeitungen, sprach fast allein und war

zwanglos wie auf seiner Klause.*) Deshalb entsah er sich auch auf der Bühne nicht zu räuspern, kaum halb abgewendet auszuspucken und fortzusprechen. So fehlerhaft gebaut war sein Körper, daß römischen und türkischen Kleidern ein ausgestopftes Herz untergenäht werden mußte. Die ungeheueren Ballen seiner Füße zu verdecken, fiel ihm gar nicht ein. Als knechtischer Nachbildner der Franzosen übertrieb er nicht nur in starkkomischen Rollen, sondern auch in heftigen, verzweiflungsvollen Auftritten des Trauerspiels. Ein der Sprache unkundiger Ausländer würde bei einigen Stellen des Oedip, Brutus, Richard, Mellefont, Beverley vielleicht gelacht haben. Aber wer ihn verstand, vergaß alle Mängel über seiner unerreichbaren Decla-

*) Schröder's Behauptung, Eckhof habe seine Erholungsstunden ausschließlich im Wirthshause und in einer in geistiger Beziehung und an Bildung unter ihm stehenden Gesellschaft verlebt, wird durch die bekannte Thatsache entkräftet, daß Eckhof die damals für einen Schauspieler außerordentliche Auszeichnung genoß, Zutritt in mehrere der vornehmsten Kreise Hamburgs zu haben. Nur die hohe Achtung, die er durch seinen sittenreinen Lebenswandel einem Jeden einflößte, konnte das damals noch sehr herrschende Vorurtheil gegen den Schauspielerstand ihm gegenüber überwinden. Man verehrte in ihm den Künstler nicht mehr, als man ihn als braven Mann, als den aus Ueberzeugung frommen Christen und guten Bürger ehrte.

mation, und sein Canut, sein Codrus, jede Rolle der herzlichen Empfindung und des verständigen Zuredens mußte von Kennern und Nichtkennern angestaunt werden. Neben gemischter Empfindung gab er in hoher Vollkommenheit. In seinem: „Theophan, Sie sind doch ein ehrlicher Mann!“ oder „Nimm nur auch deinen Pudel mit! Hörst du, Just?“ lag eine Welt voll Ausdruck.“

Man sieht es diesem Urtheile Schröder's an, daß die Naturen beider Künstler sich diametral entgegengesetzt waren, daß Schröder also nicht als Freund, vielmehr als Widersacher über Eckhof dachte und sprach, daß jedoch auch seine eigene große Künstlernatur es ihm nicht über das Herz bringen ließ, dem Gegner, so schwer es ihm werden mochte, die höchsten Lobsprüche in dem Jenem eigenthümlichen größten Künstlereigenschaften vorzuenthalten.

Wenn Schröder Eckhof einen „knechtischen Nachbildner der Franzosen“ nennt, so darf man nicht vergessen, daß er stets ein Gegner des älteren Meisters war, daß er überhaupt als leicht erregbarer, leidenschaftlicher Mensch gern Alles auf die Spitze stellte, selten das rechte Maß treffen konnte und seine Ausdrücke nicht gerade allzu gewissenhaft abzuwägen pflegte. Es hatte allerdings seine Richtigkeit, daß Eckhof's Darstellungsweise sich in mancher Beziehung noch an die Art und Weise des französischen Theaters anlehnte, denn

durch das Uebertragen der schon weiter vorgeschrittenen französischen Kunst auf die deutsche Schaubühne hatte diese erst gesäubert und veredelt werden müssen. Die Caroline Neuber und die Leipziger Schule hatten diese erste Periode der Reformation deutscher Kunst durch fremdländische Elemente vollbracht. Eckhof baute auf dem bereits Erreichten weiter und bildete, nach und nach das Fremdartige wieder ausscheidend, eine wirklich deutsche Darstellungsweise, eine deutsche Schule heraus, deren Haupt und würdigster Vertreter er ist. Daß bei dieser seiner Darstellungsweise hin und wieder noch einzelne Anklänge an das Französische sich zeigten, ist ganz naturgemäß und daher sehr begreiflich.

Dem Schauspieler Eckhof galt die Kunst der Darstellung Alles, er wollte ihr den weitesten Spielraum gewähren, wollte sie nicht durch den erhöhten Glanz der Dichtkunst gehoben sehen, sie vielmehr möglichst selbstständig durch sich selbst wirken lassen. Deshalb war er ein so vortrefflicher, vielleicht unerreichter Lessing-Darsteller, denn dieser Dichter überläßt von derselben Anschauung ausgehend in seinen dramatischen Werken mit ihrer einfachen, kräftigen, edlen, aber auch schmucklosen Sprache dem Schauspieler viel, sehr viel bezüglich detailirterer Ausführung. Hierin liegt auch die große Schwierigkeit der Lessing'schen Rollen für moderne Darsteller, die gewohnt sind, an der in den prachtvollsten, glühendsten Farbentönen gehaltenen Sprache Schillers

und der besseren neueren Dichter den einen talentirten und gebildeten Schauspieler nie verlassenden Bundesgenossen zu haben.

Eckhof's Mission als Schauspieler war erfüllt, nachdem er Lessing's Tellheim und Odaordo darstellerisch geschaffen hatte: er wäre — das kann man mit Bestimmtheit behaupten — wohl niemals ein eben so großer Darsteller Goethe'scher und Schiller'scher Rollen geworden. Bewiesen wird das durch die Aeußerung, die er gegen Iffland über Shakespeare that. Er fürchtete verderbliche Folgen von den Dichtungen des großen Briten für seine Kunst. „Das ist nicht", sagte er zu Iffland, „weil ich nichts dafür empfände, oder nicht Lust hätte, die kräftigen Menschen darzustellen, welche darin aufgestellt sind, sondern weil diese Stücke unser Publicum an die starke Kost gewöhnen und unsere Schauspieler gänzlich verderben werden. Jeder, der die herrlichen Kraftsprüche sagt, hat dabei auch gerade nichts zu thun, als daß er sie sagt. Das Entzücken, das Shakespeare erregt, erleichtert dem Schauspieler Alles."

Das hier Ausgesprochene — Shakespeare's Poesie würde das Publicum an zu starke Kost gewöhnen, die Schauspieler aber verderben — beruht auf einem starken Irrthum, denn nicht durch des großen Dichters allerdings großartige und überwältigende Diction wird ein Schauspieler ein guter Darsteller Shakespeare'scher Rollen, sondern nur durch die Vertiefung in

den Geist dieses Dichterheroen, nur durch Verständniß dessen, was er will, nur durch eine der Urkraft dieses Genius entsprechende Verkörperung seiner so wahr, so unnachahnlich schön und herrlich gezeichneten Menschengestalten. Die deutsche Schauspielkunst ist durch die Verpflanzung Shakespeares auf deutschen Boden zu derjenigen Höhe geführt worden, welche sie überhaupt bis jetzt hat erreichen können.

Diese heut zu Tage leicht zu machenden Einwände gegen Eckhof's Kunstanschauungen schmälern jedoch selbstverständlich nicht im Geringsten seinen Ruhm und sein Verdienst; er war und bleibt bis auf den heutigen Tag allen Kunstgenossen ein leuchtend Vorbild; ihm war seine Kunst Alles; er verstand es, ihr zu Gunsten — die ihrer Natur nach nur durch treue Hingebung an das Kunstwerk und durch ein sich dem Ganzen Unterordnen zu wahrhafter Geltung gelangen kann — all und jeden persönlichen Vortheil aufzugeben, sich selbst, als vollendeter Meister, nur als einen Theil des Bildes zu betrachten, das auf der Bühne dem Zuschauer entrollt wird.

Daß Eckhof auch in seinem Privatleben dem Stande der dramatischen Künstler und unserer Nation zur höchsten Ehre gereichte, ist bereits mehrfach angedeutet worden. Eduard Devrient sagt von ihm:

„Das erste große deutsche Schauspielermuster war ein ehrbarer, rechtschaffener

Mann, dem keine einzige Eigenschaft eines ächten Christen und guten Bürgers fehlte.

Ein Bild ganz anderer Art stellt sich uns dar, wenn wir den Charakter, den Bildungsgang, überhaupt das Leben desjenigen Künstlers betrachten, dessen Name oft neben dem von Eckhof, der wie dieser der „Vater der deutschen Schauspielkunst“ genannt wird.

Sahen wir bei Eckhof das ausgesprochene Genie nicht allein im Kampfe mit ungünstigen äußeren Verhältnissen (an denen es beiläufig in des Anderen Leben auch nicht fehlte), sondern auch mit unzureichenden und die Ausübung der Darstellungskunst wesentlich erschwerenden äußeren natürlichen Mitteln; ferner einen ruhigen, besonnenen und deshalb um so sichereren Fortschritt, übrigens auch einen Character von so musterhafter Solidität, wie man dergleichen selbst im bürgerlichen Leben selten, noch viel seltener unter den Künstlern und gewiß am seltensten in der Theaterwelt findet — so erblicken wir in

Friedrich Ludwig Schröder

eine Künstlernatur von übersprudelnder Genialität, die durch jugendlichen Uebermuth, durch ein wüstes, momentan selbst moralisch verkommenes Leben endlich zu vollster, fast idealer Abklärung gelangte und schließlich auch einen sittlichen Halt bekam, durch den es ihr

möglich wurde, epochemachend in den Gang der Kunstgeschichte einzugreifen.

Man wird selten in einem Character so grelle Widersprüche, selten ein Leben finden, in welchem die Contraste so schroff sich gegenüber stehen, das Gute so nahe neben das Schlechte, das Edle neben das Gemeine gestellt ist, als bei Schröder; aber wie bei allen Menschen von ursprünglich hohem geistigen und sittlichen Werth, die überhaupt eine höhere Bestimmung zu erfüllen haben (Menschen, welche im Goethe'schen Faust ihren vorzüglichsten Vertreter finden), die Vorsehung stets unmittelbar einzugreifen und sie durch alle möglichen Verirrungen doch immer wieder zur Erfüllung ihres Zwecks auf sittliche Höhe zu führen scheint — so geschah das auch mit Schröder.

Einen möglichst in Einzelnheiten gehenden Ueberblick über Schröder's Leben zu geben, ist für die richtige Beurtheilung dieses merkwürdigen, in seiner Art einzig dastehenden Characters durchaus nothwendig, denn nur nach genauerer Bekanntschaft mit den Verhältnissen seiner Kindes- und Jünglingsjahre ist die Möglichkeit der schroffsten Gegensätze, die sich in ihm vereinigten, zu ermessen, die allmählige sittliche Abklärung dieses Künstlergeistes zu erkennen; aber es wird auch Jeder, der Schröders Entwicklungsgang kennt, dem seltenen Menschen die höchste Bewunderung für sein Genie und seinen sittlichen Werth nicht versagen.

Schröder ward am 3. November des Jahres 1744 in Schwerin geboren, wo seine Mutter, Sophie Charlotte Schröder — wie wir bereits gesehen haben, eine der bedeutendsten Schauspielerinnen der Schönemann'schen Truppe — damals lebte. Sie hatte eine eigene Principalschaft übernommen, die aber ein schnelles Ende erreichte. Wie alle Schauspieler damaliger Zeit, führte auch Frau Schröder ein unstetes Leben; sie zog als Mitglied verschiedener Truppen mit ihrem Kinde in Preußen umher, bis sie endlich nach Rußland ging. In Petersburg traf sie mit ihrem früheren Collegen und späteren Gatten Ackermann zusammen. Ihr Sohn, damals vier Jahre alt, begann hier seine Laufbahn als Schauspieler und zwar mit einem Erfolge, wie selten ein anderer dramatischer Künstler selbst in reiferen Jahren. Er spielte die Rolle der Unschuld in einem von seiner Mutter verfaßten Vorspiele und sprach die Worte: „O nein, ich spreche dich frei!" mit so rührendem Ausdruck, daß nicht allein das ganze Publicum in Jubel ausbrach, sondern auch die Kaiserin Elisabeth ihn zu sich in die Loge kommen ließ, ihn auf den Schoß nahm, liebkoste und ihm Zuckerwerk gab.

Mehrere Jahre hindurch blieb Schröder's Mutter, die sich während dem mit Ackermann verheirathet hatte, in Rußland, theils in Petersburg, theils in Moskau, bis sich Ackermann nach Warschau wendete, wo der junge Schröder die Jesuitenschule besuchte. Die

frommen Väter erkannten sehr bald die außerordentliche geistige Begabung des Knaben und wollten ihn deshalb bei sich behalten. Schröder seines Theils war damit auch sehr wohl zufrieden, denn im älterlichen Hause genoß er keineswegs eine angenehme Jugend. Sein Stiefvater Ackermann war ein ehrenwerther, redlicher Mann, aber auch von einer mehr als soldatischen, fast barbarischen Strenge. Schröder ward daher nach damaliger Erziehungsmethode behandelt, bei welcher unbarmherzige Prügel, Knien auf dem Erbsensack u. s. w. bekanntlich eine große Rolle spielten. Als seine Aeltern ihn den Jesuiten nicht überlassen wollten, versteckte er sich selbst mit Hülfe der Patres im Kloster, allein er ward dennoch aufgefunden und mußte mit seinen Aeltern nach Deutschland ziehen.

Eine so edle, stolze und ihres Werths sich bewußte Natur, wie die des jungen Schröder, mußte durch eine so übermäßig strenge Erziehung zu Hartnäckigkeit, Empörung, Verstocktheit, ja zu moralischer Verwilderung getrieben werden.

So trieb er auf dem Gymnasium in Königsberg, nach welcher Stadt sich Ackermann gewendet hatte, die tollsten Streiche. Hier gerieth er auch bald in eine sehr übele Lage, als seine Aeltern durch den Ausbruch des siebenjährigen Kriegs genöthigt wurden, ihr Unternehmen in Königsberg aufzugeben. Sie ließen den jungen Schröder dort zurück und zogen weiter. Als aber

nach einiger Zeit für diesen kein Schul- und Kostgeld mehr bezahlt wurde, ward er vom Gymnasium entlassen. Der junge Mensch stand nun ganz hülflos da, nur ein alter Flickschuster, der eine Art von Castellan des leerstehenden Schauspielhauses war, nahm sich seiner an und benutzte ihn wie einen Lehrling. Wenn Schröder sich vom Schusterschemmel oder von der gröbsten häuslichen Arbeit hinwegstehlen konnte, eilte er nach der verödeten Bühne, die für ihn der Tummelplatz seiner tollkühnen Streiche wurde. Hier declamirte er, tanzte er, machte halsbrecherische Künste, bei denen er sogar einen gefährlichen Sturz von dem Schnürboden herab that, was ihn aber durchaus nicht von seinem Thun und Treiben abhielt.

Eine grenzenlose Tollheit, die wir hier erwähnen müssen, weil durch sie die Unerschrockenheit und die Wildheit dieses jungen Menschen, aber auch dessen stete Bereitwilligkeit zu Diensten und Gefälligkeiten aller Art am besten bezeichnet wird — beging er, als sein abergläubiger einstweiliger Pflegevater geäußert hatte, die Finger und Zehen eines Hingerichteten besäßen die Eigenschaft einer Wünschelruthe, man könne also durch sie vergrabene Schätze auffinden.

Schröder ging in einer Decembernacht hinaus nach dem Hochgericht, wo eben ein Leichnam auf das Rath geflochten lag. Er warf so lange mit Steinen nach demselben, bis der Leichnam herabfiel, schnitt die

Finger und Zehen ab und eilte seine Beute im Taschentuche tragend nach Hause, wo er jedoch kaum angekommen bewußtlos zusammenstürzte.

Den ersten guten und läuternden Einfluß übte in jener trübsten Zeit seines Lebens ein sanftes weibliches Wesen auf Schröders Gemüth aus. Es kam ein Seiltänzer, Namens Stuart, nach Königsberg und gab in dem Theatergebäude Vorstellungen. Derselbe hatte eine junge schöne Frau, die Tochter eines angesehenen Hauses in Kopenhagen, welche er entführt hatte, und die nun bei ihrem rohen und ungebildeten Manne ihren Fehltritt bitter bereuen mußte. Die unglückliche junge Frau machte einen tiefen Eindruck auf Schröder; sie allein vermochte seine Wildheit, seinen Trotz zu zähmen. Aber nicht allein auf sein Gemüth wirkte sie vortheilhaft ein, sie erweckte in ihm auch den Drang nach geistiger Bildung, oder vielmehr, sie leitete diesen Drang auf die rechte Bahn. Sie unterrichtete den jungen Menschen in Sprachen und Musik, sie zeigte ihm den Weg, auf dem er zu höherer geistiger Bildung gelangen würde. Der Eindruck dieser ersten freundlichen Lichtgestalt, die ihm in seiner dunkelen Jugend begegnet war, verlor sich nie bei ihm und noch in seinen spätesten Lebensjahren sprach er mit tiefer Rührung von der sanften, schönen und so unglücklichen Freundin seiner Jugend.

Nach längerer Zeit erhielt er wieder Nachricht von

seinen Aeltern, die sich in der Schweiz befanden. Er machte sich auf den Weg zu ihnen und wurde bald ein sehr nützliches Mitglied von deren Gesellschaft. Besonders zeichnete er sich im Grotesktanz aus, war jedoch auch im Schauspiel wie im Singspiel stark beschäftigt. Die Erfolge, die er hatte, machten ihn übermüthig und selbst in hohem Grade lüderlich. Sein trotziger Sinn, seine Wildheit oder vielmehr Verwilderung, führten ihn selbst bis auf den Weg zum Verbrechen.

Von Spielschulden gedrängt, schlich er sich eines Nachts in das Zimmer seines Stiefvaters, um diesen zu bestehlen. Ackermann erwachte und rief ihn an, doch der junge siebenzehnjährige Mensch verhielt sich ruhig bis der Stiefvater wieder eingeschlafen war, worauf er nicht nur diesen Raub ausführte, sondern sogar am nächsten Tage seiner Mutter Geld entwendete. Als man ihn dieser Diebstähle überführte, entgegnete er trotzig, er hätte sich nur das genommen, was ihm für seine Kunstleistungen gebühre, entfloh mit Lebensgefahr über die Dächer mehrerer Häuser und kehrte nicht eher zurück, als bis man ihm volle Verzeihung zugesichert hatte. Und Verzeihung erhielt er immer wieder für alle seine zahllosen tollen Streichen, selbst auch als er im Streit den Degen gegen Ackermann zog. Es geschah das in Braunschweig. Der Herzog ließ ihn ergreifen und in Ketten legen, aber bald auch wieder auf Ackermann's Fürbitte losgeben, denn dieser liebte

trotz alledem den unbändigen Burschen, nicht allein seines künstlerischen Talents wegen, sondern auch weil ihm, dem strengen, characterfesten Manne, die Energie und Wildheit Schröders imponirte.

Trotz aller dieser tollen Streiche und trotz eines wüsten Lebens entwickelte sich das Talent dieses großen Darstellers in erstaunlicher Weise. Nächst dem Tanz, und vorzugsweise dem Groteskdtanz, waren das Lustspiel und die Posse damals sein eigentlichstes Element. Die komischen Bedientenrollen, die ein wesentliches Bestandtheil des Lustspiels jener Zeit bildeten, fanden in ihm einen Repräsentanten, der seines Gleichen suchte. Ohne Absonderlichkeiten und Willkührlichkeiten ging es natürlich aber auch bei seinen Darstellungen nicht ab. Wo es ihm einfiel, trieb er Possen und brachte die gewagtesten Extemporé's; das Memoriren, namentlich der komischen Rollen, war seine Sache nicht; er äußerte oft in jugendlichem Uebermuth, wenn man ihm diesen Fehler vorhielt: ein begabter Schauspieler wie er habe das wörtliche Auswendiglernen nicht nöthig; er würde sich dadurch nur herabsetzen, denn er wisse Besseres zu sagen, als der Verfasser des Stücks. Und dennoch war er der entschiedenste Feind der Stegreifschauspiele, und nur zweimal in seinem Leben hat er sich bei besonderen Gelegenheiten zu dieser Art von Comödienspiel herbeigelassen. Das erste Mal geschah das, als er zu der Zeit, da bei der Hamburger Entreprise das Ballet ver-

bannt wurde, zu der Gesellschaft des in Wien berühmt gewordenen Hanswursts Bernardon Kurz überging, die damals in Frankfurt a. M. Vorstellungen gab. Obgleich hier die Stegreifcomödie noch in der schönsten Blüthe stand und den Hauptbestandtheil des Repertoires bildete, so hatte Schröder, der hier fast nur als Balletmeister und Tänzer thätig war, sich doch stets entschieden geweigert, an jener Art von Darstellungen Theil zu nehmen. Endlich aber brachte ihn Bernardon Kurz doch dazu, da er Schröder durch die Behauptung, er sei nicht Schauspieler genug, um auf der Bühne improvisiren zu können, bei dessen Ehrgeiz faßte. Schröder wählte sich eine der schwierigsten Aufgaben dieser Art, den Bedienten des Titelhelden in der Haupt- und Staatsaction „Don Juan", und führte dieselbe mit so großem Erfolg durch, daß nicht allein das Publicum während des ganzen Abends nicht aus dem Lachen und Jubeln herauskam, sondern ihn auch schon nach dem ersten Acte der Principal Bernardon Kurz umarmte und ausrief: „Mordio Sakkerment, der Herr ist Acteur; dagegen sind die Anderen Lausbuben!" Schröder ließ bei dieser Stegreifcomödie seinem Muthwillen vollständig die Zügel schießen, er trieb das tollste Zeug, machte furchtbare Grimassen, stieß die anderen Mitwirkenden über den Haufen und machte besonders dem Darsteller des Don Juan, dem zu jener Zeit berühmten Bergopzomer (ein sogenannter Coulissenreißer von der

besten Sorte, ein auf Gastspiele reisender Schauspieler, der Erste, dem in Deutschland die in Italien erfundene Ehrenbezeigung des Hervorrufs zu Theil wurde), viel zu schaffen. —

Das zweite Mal, daß Schröder sich zur Stegreifcomödie herbeiließ, war zur Zeit seiner Hamburger Direction und zwar als er mit seiner Gesellschaft nach Celle gegangen war, wo die unglückliche Königin Caroline Mathilde von Dänemark nach Struensee's Sturz und Hinrichtung lebte. Schröder hatte mit seinem Repertoire einen schweren Stand, denn es mußte Alles vermieden werden, was die Fürstin, die in Folge ihres Unglücks äußerst reizbar war, aufregen und verletzen konnte. Das war aber keine leichte Aufgabe, denn bei ihrer Gemüthsstimmung mußte jede nur einigermaßen ernste Situation, jedes Empfindung ausdrückende Wort sie schmerzlich berühren. Der Oberhofmarschall wußte sich nicht mehr zu helfen; ihm war die Aufgabe gestellt, für Unterhaltung und Aufheiterung der Königin zu sorgen; vergeblich aber hatte Schröder sein ganzes komisches Repertoire erschöpft. Wenn Ihre Majestät nur einmal zum Lachen zu bringen wäre, so sei geholfen, meinte der Oberhofmarschall. Da versuchte Schröder das letzte Mittel. Er veranstaltete eine Stegreifcomödie und wählte zu derselben das Sujet des Stücks „der hochgeehrteste Herr Vetter", dem man, um den Spaß vollständig zu machen und zugleich der Kritik

eine Nase zu drehen, den Titel gab: „Glaube nicht Alles, was Du siehst! nach dem Spanischen des Calderon de la Barca“. Die Schauspieler, die theilweise schwer zu dieser Farce zu bringen gewesen waren, überboten sich einander an Erfindungskraft, Witz, Geistesgegenwart und Ausgelassenheit. Am tollsten trieb es Schröder selbst. Und dieses gewaltsame Mittel half. Nicht allein daß das Publicum wie berauscht vor Lust und Lachen war, auch die Königin Mathilde hatte ihren Schmerz vergessen und herzlich gelacht. —

Als Schröder nach seinem nur ein Jahr dauernden Aufenthalt bei der Truppe des Bernardon Kurz zur Ackermannschen Gesellschaft nach Hamburg zurückgekehrt war, führte er dort die Regie. Seine Rücksichtslosigkeiten und seine Eigenmächtigkeiten, seine bitteren Urtheile über die Leistungen seiner Collegen und selbst über die seines Stiefvaters und seiner Mutter, der Uebermuth, mit dem er namentlich Eckhof begegnete, zogen ihm zahlreiche Verdrießlichkeiten und den Haß der Gesellschaft zu, so daß sich sein Stiefvater endlich genöthigt sah, ihm die Regie auf einige Zeit zu entziehen. Eine große Wandlung ging jedoch nach dem am 13. November 1771 erfolgten Tode Ackermanns mit Schröder vor. Er trat nun selbstständig als Director an die Spitze der Gesellschaft und in dieser Stellung ward er sich bald vollständig seines Berufs bewußt und gewann jene Würde und jenen moralischen Halt, die

sein ganzes ferneres Leben kennzeichnen und ihn als einen der ehrenwerthesten Charactere in der Kunstgeschichte, als wahrhaftes Muster eines Bühnenvorstands und Darstellers erscheinen lassen.

Unter seiner Leitung gelangte die Hamburger Bühne zu der höchsten Blüthe und leuchtete durch künstlerischen Geist vor allen anderen deutschen Theatern hervor.

Allerdings waren auch die trefflichsten Kräfte vorhanden, von denen wir folgende besonders namhaft machen: die beiden Stiefschwestern Schröders, Dorothea und Charlotte Ackermann, Erstere eine durch Talent und äußere Schönheit ausgezeichnete Liebhaberin und junge Heroine, die in Rollen wie Elisabeth in „Essex", Orsina in „Emilia Galotti", Ariadne, „Minna von Barnhelm" und Marie in „Götz von Berlichingen" vielleicht die größte Darstellerin ihrer Zeit war, während Charlotte Ackermann, eine mehr anmuthige, als regelmäßig schöne Erscheinung, in dem Fache munterer Liebhaberinnen und Soubretten, also in Rollen wie Franziska in „Minna von Barnhelm", besonders hervorragend war, aber auch mit größtem Glück das jugendlich sentimentale Liebhaberinnenfach (Emilia Galotti, Rutland in „Essex" 2c.) vertrat. Beide Schwestern wirkten dabei auch mit größtem Erfolg als Sängerinnen in der Oper und als Tänzerinnen im Ballet mit, wie man überhaupt damals eine so strenge Begrenzung der einzelnen Fächer nicht kannte, wie wir sie (nicht immer

zum Vortheile künstlerischen Zusammenwirkens und der Förderung des Talents) gegenwärtig bei allen großen und größeren Theatern haben.

Ferner ist hier zu nennen Reinecke, ein Mann von wissenschaftlicher Bildung, tieferer Einsicht, begabt mit einem schönen, zum Herzen dringenden Organ und einer stattlichen männlichen äußeren Erscheinung. Er war unter Schröders Leitung vom Fache der Liebhaber zu dem der Heldenväter übergetreten und soll nach dem Urtheile aller befugten Stimmen damaliger Zeit namentlich als Paul Werner in „Minna von Barnhelm", als Odoardo in „Emilia Galotti" und als Götz von Berlichingen wahrhaft ausgezeichnet gewesen sein. Reinecke's Frau war eine treffliche Darstellerin großer leidenschaftlicher Charactere. Die Tänzerin Hart heirathete Schröder 1773 und bildete sie zu einer Schauspielerin von namhafter Bedeutung aus. Zu den besten weiblichen Mitgliedern der Gesellschaft gehörte namentlich auch Frau Sacco.

Bereits auch in weiteren Kreisen anerkannte Talente der Ackermannschen Gesellschaft waren Borchers, Schütz und Frau Mecour.

Die durch ihren eigenthümlichen Bildungsgang nächst Schröder selbst merkwürdigste Künstlerpersönlichkeit des damaligen Hamburger Theaters war Brockmann, der nachmals so berühmte Hamlet-Darsteller. Als er in Hamburg auftrat, hielt Niemand etwas

von ihm, ja er fiel sogar gänzlich durch. Er soll damals noch steierischen Dialekt, geckenhafte Manieren und Stellungen und süßlich-weinerlichen Ton gehabt haben. Selbst die einsichtsvolleren und urtheilsfähigeren Mitglieder waren der Ansicht, daß aus diesem Menschen nie ein guter Schauspieler werden würde — nur Schröder erkannte eine höhere Begabung bei ihm und nahm sich vor, Brockmanns Talent auf die rechte Bahn zu leiten und ihn nach und nach heranzuziehen. Was Schröder aber einmal wollte, das setzte er auch durch — freilich wollte er auch nur das Vernünftige und Mögliche und hatte Scharfblick genug, um zu erkennen, wo es sich der Mühe lohnte, etwas anzufangen.

Er gab Brockmann anfänglich nur Lustspielrollen, die er selbst mit ihm studirte; er machte ihn auf alle Fehler aufmerksam und beseitigte diese nach und nach; selbst den natürlichen Fehler des Anstoßens mit der Zunge wußte der Meister weg zu bringen. Nach und nach führte er ihn weiter, indem er ihm Rollen von schärferer characteristischer Ausprägung zutheilte, bis er ihn endlich in dem Trauerspiel „Der Renegat" hinausgehen ließ. Dieser Versuch mißlang zwar, aber Schröder gab deshalb das einmal begonnene Werk nicht auf. Er setzte die künstlerische Erziehung dieses etwas spröden Talents fort und brachte Brockmann denn endlich so weit, daß man ihn in jugendlich ernsten Liebhaberrollen sich gefallen ließ, daß er als Prinz in

„Emilia Galotti" gefiel und als Essex einen entschieden großen Erfolg errang, bis er endlich mit dem Hamlet das schwierige Werk krönte, denn mit dieser Rolle errang sich Brockmann bald auf Gastspielreisen eine außerordentliche Berühmtheit in ganz Deutschland. Daß Brockmann als Hamlet wirklich ein Phänomen erster Größe gewesen sein muß, wird durch alle kritischen Stimmen damaliger Zeit bestätigt; Meier, der Biograph Schröders, sagt von Brockmann: „Er war ein schöner Mann — trotz der Neigung seiner Gestalt zur Corpulenz — dem seine auffallende Aehnlichkeit mit Lessing bei Kunstrichtern das Wort redete. Sein Auge war ausdrucksvoll und feuerig, seine Stimme blieb in ihren lauten und leisen Tönen wohlklingend; er besaß Stolz, Anstand und Lebhaftigkeit. Kein Attribut der Heftigkeit gebrach ihm — aber die Heftigkeit selbst. Die innere Gluth, die Schröder in jeder Bewegung, in jedem Laut verrieth, ohne die Herrschaft über sie aufzuopfern, der später Fleck die Zügel schießen ließ, ohne die Geleise zu verlieren — blieb Brockmann versagt. Er spielte den Heftigen, er erinnerte an ihn; er war es nicht. Sein Feuer blieb rednerisch. Was er jedoch an dem wahren Ausdrucke dieser Leidenschaft nicht erreichte, das traf und vergütete er reichlich in allen sanften Zügen des Uebergangs zu Mitleid und Rührung. Waren ihm vollends Sinnlichkeit, Spott und Laune beigemischt, durfte er sich zu Schmeicheleien und Neckereien herab-

lassen, so mußte er triumphiren. Das Liebkosen, welches die Herzen besticht, der Blick, der Alles ausdrückte, was er wollte; das Gesicht, dem ohne Verzerrung gelang zur Hälfte Spott, zur Hälfte Ergebenheit zu malen; der Stolz, der in seiner Herablassung noch Stolz blieb; die Wolke der Schwermuth, die der Freude Platz macht, sind nie glücklicher ausgedrückt worden, als durch ihn."

Es gehört zu den ruhmreichsten Thaten Schröders, daß er dieses Talent zur Entfaltung und Reife brachte; es ist das ein Triumph des dramaturgischen Talents, der in der Kunstgeschichte seines Gleichen sucht, ein Triumph ächt künstlerischer stufenweiser Bildung über das Instinctive, über den rohen Naturalismus.

Mit diesen ausgezeichneten Kräften leistete Schröder als Director Großes, denn er verstand es, wie nur Wenige, seinen Mitgliedern die eigene Begeisterung für den Beruf des Künstlers mitzutheilen, sie durch eigene Genialität zu genialen Gestaltungen zu befähigen, Allen einen ächten Gemeinsinn, ein sich dem Dichterwerke Unterordnen beizubringen. Letzteres konnte ihm damals allerdings leichter werden, als das leider in unserer Zeit möglich sein würde, denn zu jener Zeit ward, wie Eduard Devrient sehr richtig sagt: „der Werth der Arbeit noch nicht nach dem Beifall gemessen, den sie abwerfen kann, oder man war wenigstens noch schamhaft genug, sich zu diesem Tarif nicht zu bekennen. Diese Schauspieler setzten selbst

bei der geringsten Aufgabe ihre ganze Kraft und ihre ganze Ehre ein und gaben sich jedem Bedürfnisse der gemeinsamen Kunstleistung und des Instituts, dem sie angehörten, hin. Brockmann tanzte als Figurant in den Balleten mit, Reinecke plagte sich in der Oper auszuhelfen, ja, was das Erstaunlichste ist, die jungen schönen Damen spielten alte Rollen. *) Ein beispielloser Fleiß

*) Wie ganz anders ist das jetzt, wo fast alle bedeutenderen Talente sich dem egoistischsten Virtuosenthum hingeben, allein in dem Vordergrund stehen wollen und es ihnen (neben der Speculation auf möglichst hohen Geldgewinn) nur darauf ankommt, sich und ihre Kunststückchen geltend zu machen, daher es sogar gern sehen, wenn ihre Umgebung mittelmäßig oder gar schwach ist — sich selbst so weit an der Kunst versündigen, daß sie die von ihnen zu Paradepferden mißbrauchten Dichterwerke durch Zusammenstreichen der Rollen ihrer Mitspieler verunstalten — ja noch mehr: wie oft kommt es jetzt nicht vor, daß mittelmäßige Comödianten sich dadurch herabgesetzt glauben, wenn sie nicht immer gute, sondern auch einmal Nebenrollen spielen sollen und in diesem Dünkel von der Kritik und dem Publicum noch bestärkt werden. Ich selbst will und kann eine so ausgedehnte Vielseitigkeit, wie sie oben beschrieben ist, nicht billigen und zurückwünschen, allein dadurch fällt keinem Schauspieler eine Perle aus der Krone, daß er zum Besten des Allgemeinen hin und wieder auch eine kleine oder weniger werthvolle Rolle übernimmt; keinem Sänger wird etwas von seinem Ruhme und Nimbus geschmälert, wenn er im Schauspiel mitwirkt — so weit als das überhaupt möglich ist, denn nur zu oft verbietet sich Letzteres aus gewissen Gründen von selbst.

im Einstudiren neuer Stücke wurde bewiesen, oft nach anstrengenden Vorstellungen noch bis in die Nacht hinein probirt. Als Frau Mecour die Gesellschaft verlassen hatte, mußte Dorothea Ackermann wöchentlich wohl drei Rollen lernen, um das Repertoire zu erhalten. Nicht besser erging es Schröder, als Borchers — unmuthig, daß Brockmann ein Benefiz erhalten hatte, das ihm, dem älteren Mitgliede versagt worden war — 1774 plötzlich die Gesellschaft verließ. Wie Schröder selbst in der Oper aushalf, haben wir gesehen; nimmt man dazu, welch eine Menge der bedeutendsten Rollen er in dieser Epoche gespielt, in allen Balleten getanzt, sie theils erfunden und arrangirt, seit 1771 auch als Schriftsteller in Bearbeitung englischer Stücke hervortrat, dabei alle Proben und Vorübungen leitete, so wird es fast unbegreiflich, wie nur die Zeit für dieses Uebermaß von Arbeit ausreichen konnte. Aber Schröder besaß einen sicheren Scharfblick für richtige Anstellung und Verwendung der Kräfte, großes Talent für Organisation. Das ungewisse Hin- und Herziehen der Arbeiten, so ermüdend für alle Betheiligten, der geräuschvolle, übergeschäftige Müßiggang, den man im Theaterleben so oft antrifft, existirte unter seiner Direction nicht. Er wußte überall genau, wie die Dinge werden sollten, jede seiner Maßregeln traf sicher zu.“

Die Gesammtwirkung des Kunstwerks war es, auf die es diesem als unvergängliches Muster dastehenden

Theaterdirector ankam, und diese Gesammtwirkung erreichte er dadurch, daß er bei dem ersten Anfang des Studiums eines Werks die Ansichten der einzelnen Mitwirkenden über dieses, eines jeden Einzelnen Auffassung seiner Rolle denen der übrigen Darsteller anzupassen, also eine harmonische Gesammtauffassung des Stücks herzustellen wußte. Er begann damit, daß er jedes neue oder neu einzustudirende Werk den Mitgliedern, zuweilen selbst zweimal, vorlas, wie das schon Eckhof gethan hatte. Dadurch ward von vorn herein allem und jedem Auseinandergehen der verschiedenen Ansichten vorgebeugt, das leider heut zu Tage selbst bei großen Bühnen so störend auf die Gesammtheit der Aufführungen einwirkt. Aber auch unendlich viele Mühe beim wirklichen Einstudiren des Stücks ward durch jene Vorlesungen und Besprechungen erspart, und es kam auf den Proben nicht zu den mühseligen, Zeit raubenden, die Betheiligten ermüdenden, die befähigteren Mitglieder verstimmenden Auseinandersetzungen und Erklärungen für das in Nebenrollen beschäftigte, in der Regel weniger schnell begreifende Personal. Es bedurfte nach solcher ächt künstlerischer Vorbereitung nur weniger Proben.

„Seine Direction," sagt Eduard Devrient, „hat darum eine so große Bedeutung für die Kunst, weil er das von Eckhof begonnene Werk vollendete, weil er die souveraine Bedeutung der künstlerischen Leitung auf die glänzendste Weise darthat, weil er das System derselben

völlig abrundete. — Er hat die alte Function des Comödiantenmeisters bis zu der ganz natürlichen Aehnlichkeit mit der Aufgabe eines Capellmeisters verfeinert, indem er in der Reproduction des aufzuführenden Werks allen übrigen Betheiligten voranging, den Autor in seinen Intentionen vertrat, alle einzelnen Kräfte in richtiges Verhältniß zum Ganzen setzte, Character, Tempo, Rhythmus und Uebereinstimmung des Ausdrucks regelte. Eine viel schwierigere Aufgabe bei der scenischen Aufführung, als bei der musikalischen, wo die Vorschriften des Componisten, blos nach Tact und Noten ausgeführt, schon ein harmonisches Ensemble bilden, während in der Schauspielkunst Alles, was in der Musik aufgeschrieben steht, erst gefunden und viel weiter ausgebildet werden muß. Darum aber vollendete Schröder eben das System der theatralischen Darstellung, indem er durch die außerordentlichsten Erfolge bewies, daß der Mittelpunkt ihres organischen Lebens in einer wahrhaft schöpferischen Leitung liege.“

Er bereicherte sein Repertoir nicht nur mit zahlreichen neuen Werken und leistete damit der aufstrebenden dramatischen Literatur des vorigen Jahrhunderts einen unschätzbaren Dienst, er brachte auch möglichst die älteren Dichter zur Geltung. Sein Streben ging vor Allem dahin, Shakespeare dem deutschen Theater vollständig zu gewinnen, dann Goethe einzuführen; selbst an die Aufführung der Werke der griechischen Classiker

dachte er, und er hat diese Idee noch bis in seine späteren Lebensjahre festgehalten. Er versammelte zu diesem Zwecke zunächst einen engeren Kreis um sich, in dem er die Werke der genannten Dichter vorlas und so den gewöhnlichen beschränkteren theatralischen Gesichtskreis erweiterte. In wie weit er seine dahin zielenden Zwecke erreichte, werden wir später sehen. Um seinem Personale eine größere literarische Anregung zu gewähren, stellte er den Schriftsteller Bock als Theaterdichter an; freilich entsprach dieser nicht ganz Schröders Erwartungen, allein er lieferte doch manche gute Bearbeitung und Uebersetzung. Einen weiteren Vorschub leistete Schröder der literarischen Production auf dramatischem Gebiete dadurch, daß er — wie das bereits in Wien geschah — für den sechsmonatlichen ausschließlichen Besitz eines Originalstücks von drei oder fünf Acten ein Honorar von zwanzig, für eine den Abend füllende Uebersetzung sechs Louisdor aussetzte.

Durch seine trefflichen Aufführungen im recitirenden Schauspiel läuterte er den Geschmack des Publicums so sehr, daß die allgemein beliebte Oper nur auf einen Tag in der Woche beschränkt, das Ballet aber ganz abgeschafft werden konnte: ebenfalls wieder ein Sieg und Triumph der wahren und ächten Kunst der Bühne.

Jene oben erwähnte Gesellschaft, die Schröder um sich versammelte, um den Sinn und das Verständniß

für die Werke Shakespeares, Goethe's und der Griechen zu fördern, blieb allerdings nur vier Jahre lang bestehen, allein es war dieses Unternehmen doch fruchtbringend gewesen und hatte namentlich einen, wenn auch nur kleinen, doch aber sehr einflußreichen Theil des Publicums für das Edle in der Kunst herangebildet. Die Kunstfreunde aus dem Publicum, welche an jener Gesellschaft Theil nahmen, wurden bald zu Kunstrichtern im Theater selbst, sie bildeten eine Art von Areopag, welcher bei den Aufführungen mit seinem Urtheil den Ausschlag gebend das ganze Publicum beherrschte und leitete, damit aber auch auf dieses wohlthätig einwirkte.

Es hatte sich so gemacht, daß diese Herren sich auf den vorderen Bänken im Parterre zusammenfanden, und bald gestand ihnen das Publicum diesen Vorrang stillschweigend zu, ja man machte selbst zu spät Kommenden willig Platz, um sie ihren Sitz auf den vorderen Parterrebänken einnehmen zu lassen.

Auch hierüber spricht sich Eduard Devrient höchst treffend folgendermaßen aus:

„Es ist das eigenthümliche Wesen der Schauspielkunst, daß erst die Wechselwirkung zwischen Darsteller und Publicum ihr den eigentlichen Lebenshauch einbläst. Sie ist die einzige Kunst, die ohne Publicum gar nicht auszuüben ist, ein Spiel, das den Schauenden bedingt. Der Antheil des Publicums ist ein integrirender Theil

der künstlerischen Schöpfung, auch er bedarf der Ausbildung, der Leitung. Alle Glanzepochen der deutschen Bühne haben ein solches Parterre gebildet und sind von dessen wohlthätiger Rückwirkung gefördert worden. Seine Nichtexistenz kann man mit ziemlicher Sicherheit überall für den Beweis eines untergeordneten Theaterzustandes ansehen; denn sie beweist, daß die Bühne bei der Elite des Publicums keinen dauernden Antheil zu erzeugen vermag. Wo der Masse (oder, fügen wir hinzu, der Claque und der jämmerlichen Zeitungsreclame, wie in unseren Tagen) das Urtheil überlassen ist, wird der schlechte Geschmack auch die besseren Talente unterjochen."

Betrachten wir Schröder's Entwicklungsgang als Schauspieler, so müssen wir nicht minder sein Genie, seinen künstlerischen Ernst und seine außerordentliche Willenskraft bewundern.

Bis zu seinem achtundzwanzigsten Jahre war er vorzugsweise Tänzer und Balletmeister und spielte das damals besonders wichtige Fach der sogenannten Dümmlinge und komischen Bedienten. Der Lehrjunge in Holbergs „der politische Zinngießer", der Truffaldino in Goldoni's „der Diener zweier Herren" waren Glanzrollen von ihm, und zwar war er in diesem Genre so unübertrefflich, daß oft über ihn von seinen Collegen geäußert wurde: „Wäre er im Ernsthaften so ausgezeichnet, so möchte ihm der Teufel nachspielen."

Solche Äußerungen reizten den Ehrgeiz des genialen Menschen, auch auf tragischem Gebiet sich hervorzuthun — und wie Alles, was er wollte, so setzte er auch das durch, aber nicht mit Ueberstürzung, nicht mit der Hast augenblicklichen und schnell wieder verlöschenden Feuers machte er diesen Uebergang, sondern er ging planmäßig, mit weiser Mäßigung und tüchtiger Vorbereitung an das Werk.

Seine äußeren Mittel unterstützten ihn nur theilweise bei dem schwierigen Unternehmen. Günstig waren ihm seine hohe edle Gestalt, die er als Tänzer vollständig bezüglich der Haltung und der Bewegungen in der Gewalt hatte; ferner seine Gesichtszüge, die er durch eine fein ausgebildete Mimik beherrschte und sie zu jedem beliebigen Ausdruck zu bringen vermochte. Dagegen war sein Auge klein und wenig ausdrucksvoll; das schlimmste Hinderniß für ihn bei dem Uebergang zur Tragödie war aber sein von Natur wenig klangvolles Tenororgan.

Schröder, der diese Hemmnisse besser als irgend Einer selbst erkannte, war jedoch nicht der Mann, der sich dadurch hätte abschrecken lassen. Es galt eben nur, diese Mängel durch andere Vorzüge zu verdecken, oder sie an dazu geeigneter Stelle zum Vortheil der Darstellung zu benutzen, was ihm später, namentlich mit dem Organ, vortrefflich gelang, denn es sollen z. B. der dunkle Grabeston, den er als Geist im „Hamlet“

anschlug, das Kreischen der Stimme bei den Ausbrüchen leidenschaftlichster Eifersucht im „Othello" wahrhaft markerschütternd, der tonlose, schmerzlich bewegte Ausdruck der Worte Hamlets: „Geh' in ein Kloster" im höchsten Grade ergreifend, zum Herzen dringend gewesen sein.

Den Uebergang zur Tragödie vermittelte Schröder durch einige Lustspielrollen ernsterer Stimmung, die ihm vortrefflich gelangen. Die Charakterrollen Marinelli in „Emilia Galotti" und Carlos in „Clavigo", die er im weiteren Verlaufe der Wandlung spielte, gelangen ihm zwar weniger; desto glücklicher war er jedoch mit den drei Rollen, die er in „Götz von Berlichingen" übernahm: Bruder Martin, Lerse und der Aelteste bei der Vehme.

Er hatte längere Zeit gezögert, dieses geniale Jugendwerk Goethe's zur Darstellung zu bringen. Das Stück hatte in Berlin keinen Erfolg gehabt, weil das damalige Publicum von der bunten Mannichfaltigkeit, wie sie im „Götz" erscheint, an die eben erst in verdienten Mißcredit gekommenen Haupt- und Staatsactionen und überhaupt an die mittelalterlichen Schau- und Spektakelstücke erinnert wurde. Es galt also, das Publicum zuvor auf dieses Trauerspiel vorzubereiten, ihm das Verständniß des poetischen Werths dieses Urbilds der Ritterschauspiele zu erschließen. Endlich wagte er die Aufführung; er richtete das Werk durch geschicktes

Zusammenziehen der Scenen bühnengerecht ein und ließ selbst eine Art von Programm vertheilen, durch das sich der Züschauer in der complicirten Handlung orientiren konnte.

Trotz alledem hatte „Götz von Berlichingen" auch in Hamburg einen nur mäßigen Erfolg und hielt sich nicht auf dem Repertoire.

Seine schauspielerischen Bestrebungen auf dem Gebiete des ernsten Drama's setzte Schröder trotz seiner vielen Beschäftigung als Darsteller und Regie führender Director unablässig mit dem glänzendsten Erfolge fort und seine nächsten Rollen, die er zur Erreichung dieses Zwecks spielte, waren der Harpagon in Molière's „der Geizige" und der Essighändler. Die neuen Werke Goethe's („Stella", „Erwin und Elmire") und der Dichter der Sturm- und Drangperiode, die er mit besonderer Vorliebe pflegte, förderten nicht allein den Glanz seiner Bühne, sondern ebneten auch ihm selbst den Weg.

Erst im Jahre 1776 realisirte er den lange gehegten Wunsch, Shakespeare auf die Bühne zu bringen und zwar zuerst mit „Hamlet", welches Trauerspiel mit beispiellosem Erfolg am 20. September dieses Jahres in Hamburg in Scene ging.

Das Verdienst Schröders um die Einführung des größten Dramatikers in Deutschland ist weltbekannt;

doch ist es auch ein weit verbreitet gewesener Irrthum, daß er den großen englischen Dichter **zuerst** nach Deutschland gebracht habe, denn vor ihm war Shakespeare oft schon auf deutschen Bühnen erschienen. Befestigt, und man möchte sagen wirklich dauernd gewonnen hat ihn aber Schröder, der es verstand, durch seine Bearbeitungen der Shakespeare'schen Dramen diese dem Publicum seiner Zeit zugänglich zu machen. Er war der Erste, der es erkannte, daß Shakespeare nur durch **Hinweglassungen**, nicht aber durch Zusätze und willkürliche Aenderungen für die moderne Zeit — wenigstens für die Darstellung auf der von wilden Auswüchsen bereits einigermaßen gereinigten Bühne — geeignet gemacht werden konnte. Nur mit Widerstreben und nur durch die eiserne Nothwendigkeit gezwungen ließ er sich hin und wieder zu dem Zugeständniß willkührlicher Abänderungen herbei, wie z. B. im „Othello." Dieses Trauerspiel machte bei der ersten Hamburger Aufführung einen so furchtbaren Eindruck, daß es ohne solche mildernde Abänderungen dem zartbesaiteten Nervensystem unserer Voraltern, und namentlich des schönen Geschlechts damaliger Zeit, gegenüber nicht hätte wiederholt werden können. „Ohnmachten über Ohnmachten erfolgten während der Gräuelscenen dieser ersten Vorstellung. Die Logenthüren klappten auf und zu, man ging davon oder ward nothfalls davon getragen und (beglaubten Nachrichten zufolge) war

die frühzeitige mißglückte Niederkunft dieser oder jener namhaften Hamburgerin Folge der Ansicht und Anhörung des übertragischen Trauerspiels."

So erzählt die Hamburger Theatergeschichte, und weiter sagt sie: „Ungeachtet dieser lautbaren, notorischen Unfälle ward „Othello" am folgenden Tage wieder gegeben, doch bei nicht sehr vollem Hause. Die Direction beschloß daher weislich, die dritte Vorstellung mit Veränderungen anzukündigen. Diese bestanden in Auslassung oder Milderung gräßlicher Scenen und Ausdrücke. Desdemona und Othello, der seinen Irrthum einsehen mußte, wurden am Leben erhalten. So ward das Stück am 5. December 1775 wieder bei vollem Hause gegeben."

Dem „Othello" folgten von bedeutenden, classischen Werken: Beaumarchais' Lustspiel „der Barbier von Sevilla" und die Shakespeare'schen Stücke „Maß für Maß", „der Kaufmann von Venedig", „die Comödie der Irrungen", endlich 1778 am 17. Juli „König Lear", am 17. November „Richard II.", am 2. December „Heinrich IV." in einer Zusammenziehung beider Theile und am 21. Juni des nächstfolgenden Jahres „Viel Lärm um Nichts", letzteres in einer ungenügenden Bearbeitung von Engel unter dem Titel „der Vermählungstag." Auch Schröder selbst hatte im Jahre 1778 einen ähnlichen Mißgriff als Bearbeiter gethan, als er Calderons „Richter von Zalamea" mo-

dernisirt unter dem Titel „Amtmann Graumann" auf die Bühne brachte.

Die Rollen, welche er in den Shakespeareschen Dramen spielte, waren folgende: im „Hamlet" den Geist, gleichzeitig mit dem Todtengräber (!), dessen Scene er jedoch bei weiteren Aufführungen wegließ, weil sie nicht die erwartete Wirkung hatte; später aber den Hamlet, eine seiner großartigsten Gestaltungen. Im „Othello", im „Lear" und in „Richard II." die Titelrollen, in „Heinrich IV." den Falstaff. Seine letzte große Rolle während seiner Direction der Ackermann'schen Gesellschaft war der Odoardo in „Emilia Galotti."

So hatte er mit unsaglichem Fleiß, mit reinster Kunstbegeisterung das höchste Ziel in seiner Kunst erreicht, ein Ziel, das ein Jeder, der ihn als Tänzer und Komiker gekannt, für ihn unerreichbar hatte halten müssen — also abermals ein Triumph seines Genies, wie er nur in den seltensten Fällen und in diesem Grade kaum jemals wieder in einem Künstlerleben vorgekommen ist. Gesteigert muß die Anerkennung, welche man dieser That des großen Darstellers und ohne Zweifel größten Directors und Regisseurs zu zollen genöthigt ist, noch dadurch werden, daß er die größte aller Schwierigkeiten besiegte, die es überhaupt geben kann: den anfänglichen und noch lange fortdauernden Unglauben, den das Publicum deshalb ihm als tragischen Schauspieler entgegenbringen mußte, weil er nicht allein und ausschließ-

lich in dem tragischen Fache wirken konnte. Er war während seiner Thätigkeit in Hamburg noch immer auch Komiker und Tänzer. Mußte nicht der Nimbus, der ihn als Tragöden umgab, gestört oder doch wenigstens getrübt werden, wenn er an einem und demselben Abend den Carlos im „Clavigo" gab und auch als Groteskstänzer auftrat, wenn er nach einem Hamlet oder Othello den Truffaldino spielte? Nur seinem Genie gelang es, die tiefe Kluft vergessen zu machen, die zwischen dem höchsten und erhabensten Genre der dramatischen Kunst und dem Ballet oder der Posse liegt. Auch Reinecke, Brockmann, Borchers u. s. w. wirkten in der Oper, in der Posse, selbst zum Theil im Ballet mit, allein das geschah doch mehr aushilfsweise, sie waren dem Publicum von Anfang an als Darsteller des höheren Drama's vorgeführt worden — Schröder aber kannte und schätzte man nur als Darsteller komischer Bedienter, als Naturburschen, Buffo und Grotesktänzer: er mußte mit der unwiderstehlichen Gewalt seines Genies, das er auf dornenvollem Wege zur Höhe der Kunst geführt hatte, das Publicum zur Anerkennung nöthigen: freilich hatte er, dem es aus tiefer Seele quoll, das Zeug dazu, mit urkräftigem Behagen die Herzen aller Hörer zu zwingen. Schade, ewig Schade ist es, daß er Lessings Nathan nicht hat spielen können. Er selbst war durchdrungen von Bewunderung für dieses Werk; er ließ das Drama, als es 1779 erschien, vor einem auserwählten Kreise mit

vertheilten Rollen vorlesen, wobei er selbst den Nathan und den Patriarchen übernommen hatte und diese Rollen in bewunderswerther Vollendung vortrug — allein das herrliche Werk stand ihm viel zu hoch, als daß er es einem wahrscheinlich mißlichen Erfolg vor einem für dasselbe noch nicht reifen Publicum hätte aussetzen sollen. Hatte doch Lessing selbst die damalige Zeit noch nicht für fähig zum Verständniß und zur Würdigung seines Nathan gehalten und den Ausspruch gethan: „Heil der Stadt, in welcher dereinst Nathan der Weise aufgeführt werden kann!“

Aber auch die Glanzepoche des Hamburger Theaters unter Schröder blieb nicht ungetrübt von den Drangsalen, die Ungeschmack, leichtfertige Vergnügungssucht und die uns Deutschen leider nun einmal eigenthümliche Ausländerei der deutschen Bühne damals bereiteten und ja auch noch in unseren Tagen jedem besseren Streben bereiten. Schon im Jahre 1771 erwuchs der Ackermann'schen Gesellschaft in Hamburg eine gefährliche Concurrenz in französischen Schauspiel- und italienischen Operngesellschaften, hauptsächlich aber in den Nicolinischen Pantomimen und Intermezzi, die mit fabelhaftem Decorations- und Maschineriepomp ausgestattet waren. Schröder hielt es für gerathen, sich mit Nicolini zu vereinigen, um sein eignes Unternehmen sicher zu stellen. Den sich bald zeigenden schädlichen Einflüssen Nicolini's wich er dadurch aus, daß er mit den Besten

seiner Gesellschaft Kunstreisen nach näher gelegenen Städten unternahm. Auf einem dieser Ausflüge nach Celle war es, wo er die oben erwähnte Stegreifcomödie zur Aufheiterung der unglücklichen Königin Mathilde von Dänemark gab.

Die Nicolinischen Schnurrpfeifereien gingen allerdings nach zwei Jahren jämmerlich zu Grunde, wie sich dergleichen Faxen überhaupt nie auf die Länge erhalten können, allein es wiederholten sich doch von Zeit zu Zeit dergleichen unkünstlerische Invasionen in das Hamburger Kunstgebiet. Schröder selbst sehnte sich überdem nach einem größeren Wirkungskreis als Schauspieler und deshalb legte er die Direction im Jahre 1780 nieder, nachdem er am 3. März dieses Jahres als Odoardo in „Emilia Galotti" Abschied vom Publicum genommen hatte. Seine Mutter hatte nicht den Muth, ohne ihren Sohn das Unternehmen weiter zu führen. Sie war stets blos dem Namen nach die Principalin der Gesellschaft gewesen und Schröder selbst bezog als Director, Schauspieler, Balletmeister, Tänzer und Sänger nur einen Wochengehalt von sechszehn Thalern. Der ganze nicht unbedeutende Gewinn floß in die Tasche seiner Mutter, die sich nach ihrem Rücktritt von der Ackermann'schen Gesellschaft mit einem nicht unansehnlichen Vermögen in den Ruhestand zurückzog. Es war ein eigenthümlicher, sehr bezeichnender Zug in Schröder's Character, daß er mit dieser seltenen Uneigennützigkeit,

mit einer gewissen Unterordnung unter die Autorität der Mutter, die vielen Mißgriffe und Sünden, die bei seiner Erziehung begangen worden waren, vergalt.

Es übernahm nun eine Actiengesellschaft unter dem Vorsitze des Etatsraths von Voght das Hamburger Theater. Die Gattin Schröders verblieb bei der Hamburger Bühne, er selbst aber ging einstweilen auf Reisen. Wir sehen ihn während des ersten Jahres als Gast in Berlin, Wien, München und Mannheim, und allenthalben wurden seine Leistungen mit dem größten Erfolg gekrönt, bis er endlich mit seiner Frau im Jahre 1781 für das Nationaltheater an der Burg in Wien gewonnen ward.

Wenn er hier nun auch trotz mancherlei gegen ihn geschmiedeten Kabalen als Schauspieler die höchste Anerkennung fand, er auch Muße genug für seine Thätigkeit als dramatischer Schriftsteller hatte und als solcher nicht weniger als vierunddreißig Werke, theils Originale, theils Uebersetzungen schrieb, die sämmtlich in Wien zur Aufführung gelangten, so fühlte er sich doch auf dem ihm fremden Boden der Kaiserstadt nicht wohl. Er war nicht dazu geschaffen, nur Schauspieler und als solcher einer Direction untergeordnet zu sein. Am allerwenigsten konnte er das bei der damaligen Organisation des Hofburgtheaters. Es stand dasselbe unter der Leitung eines Ausschusses, der seiner Aufgabe nicht gewachsen war, der einen Mißgriff über den an-

deren beging, vor dem ein Mann wie Schröder, der die Mitglieder des Ausschusses an Intelligenz und Bühnenpraxis hoch überragte, natürlich keine besondere Achtung hegen konnte. Schröder war es gewohnt, eine Kunstgenossenschaft zu beherrschen, sie im Interesse der Sache zu beherrschen, seine eigenen Intentionen widerstandslos zu verwirklichen, und hier sollte er es mit ansehen, daß oft zum Schaden der Kunst gearbeitet wurde, hier sollte er sich selbst als Schauspieler verkehrten Anordnungen fügen. Allerdings eroberte er der besseren norddeutschen Kunstrichtung ein neues Gebiet, allerdings blieb der Einfluß seiner Künstlerschaft von nachhaltiger Bedeutung für das Nationaltheater an der Burg — allein das war diesem stolzen und energischen Character viel zu wenig.

Nach vierjährigem Engagement verließ er das Hofburgtheater wieder und ging 1785 nach Hamburg zurück, um seine zweite dortige Direction anzutreten.

Hier war es während Schröders Abwesenheit sehr bunt zugegangen.

Die Actiengesellschaft, welche das Theater übernommen, hatte, wie das gewöhnlich bei derartigen Unternehmungen der Fall, große Verluste gehabt. Schon im October des Jahres 1781 löste sich die Actiengesellschaft auf, die ihr Theater trotz ausgezeichnetster Kräfte, wie Fleck, Borchers und Zuccarini, nicht halten konnte. Ein Caffeesieder, Namens Dreyer, übernahm

nun die Direction, bei der besonders die Frau und die Töchter des Herrn Directors die erste Violine spielten. Was unter solchen Händen aus dem ehemals berühmten Institute werden mußte, bedarf keiner weiteren Erläuterung. Dennoch bestand diese Wirthschaft bis zum März 1783. Zu dieser Zeit nahm sie aber ein Ende mit Schrecken und zwar in Folge — einer Ohrfeige. Es war „Otto von Wittelsbach" angesetzt, als der Darsteller der Titelrolle dieses Stücks, der berühmte Unzelmann, der von Berlin nach Hamburg übergegangen war, eine Erklärung an das Publicum erließ, daß er in Folge eines Streits in einer Geldangelegenheit von Herrn Director Dreyer „eine seiner Ehre nachtheilige Behandlung erfahren habe, nach der er, ohne ein Schurke zu sein, das Theater Dreyers nicht wieder betreten dürfe."

Aufgebracht darüber ließ Dreyer, der die Bühnenleitung bereits gründlich satt hatte, das Theater sofort schließen und das Hamburger Publicum mußte es sich gefallen lassen, sechs Monate lang ganz ohne Theater zu sein, denn die Schauspieler Fleck, Klos und Stegmann, welche die Leitung gemeinschaftlich übernehmen wollten, konnten sich nicht einigen, da Stegmann für seine Frau, um deren Rollensucht und Gageforderungen genug zu thun, die überschwänglichsten Ansprüche machte.

Erst im September 1783 eröffnete Seyler, da-

mals Director des Hoftheaters in Schleswig, die Hamburger Bühne wieder; allein auch er erreichte nichts und gab schon im Mai 1784 die Direction an Klos und Zuccarini ab. Zu Ostern 1785 trat jedoch Zuccarini wieder zurück und Brandes wurde Mitdirector.

Die Kunst war unter diesen verschiedenen, sämmtlich unfähigen Directionen gänzlich verfallen, das Schauspiel verdrängt worden und nur noch Opern, Ballets, Possen, Spectakel- und Ritterstücke und italienische Intermezzi zogen die Menge an, während das gebildete Publicum sich dem Theater ganz entfremdet hatte.

Schröder hatte zu dieser Zeit bereits wieder eine Gesellschaft gesammelt, allein er ging mit dieser nicht sofort nach Hamburg, sondern setzte sich in Altona fest.

Kaum war er dort angelangt, kaum hatte er in Altona seine Vorstellungen eröffnet, als ihm auch Klos und Brandes in Hamburg das Feld räumen, ihm das dortige Theater überlassen wollten. Er ging nicht darauf ein, da er eine noch nicht nach seiner Art geschulte Gesellschaft nicht verführen, sondern auf dem alten Schauplatz seines ruhmvollen Wirkens nur mit etwas ganz Tüchtigem wieder erscheinen wollte.

Er unternahm nun von Altona aus Reisen mit seinem Theater, zu dem Zuccarini, der treffliche Klingmann, Frau Seyler und das vorzügliche Künstlerpaar Eule traten. Er ging nach Lübeck und Hannover, und

besonders in letzterer Stadt war der Andrang zu seinen Vorstellungen so groß, daß das Publicum sich schon am Vormittag vor dem Schauspielhause drängte und Viele dort stehend ihr Mittagsbrod verzehrten.

Es ist dieser Andrang um so höher anzuschlagen, als es nicht der Reiz eines außerordentlichen Spectakels, nicht die leere Vergnügungssucht waren, welche die Menge anlockten, denn Schröder hatte die Oper und die bunten Ritter- und Räuberstücke gänzlich ausgeschlossen: das recitirende Schauspiel allein, und zwar fast ausschließlich das einfache bürgerliche Drama und das Lustspiel waren es, die eine so gewaltige Anziehungskraft ausübten.

Mit einer in dieser Weise trefflich geschulten Gesellschaft übernahm er zu Ostern 1786 die Direction des Hamburger Theaters. Hier aber hatte er einen schweren Stand, wie denn überhaupt die ganze Epoche seiner zweiten Hamburger Direction eine Reihe von Kämpfen gegen Ungeschmack, Verwöhntheit des Publicums, gegen Neid und Böswilligkeit war.

Das vergnügungssüchtige Publicum Hamburgs, in seinen Launen und Anforderungen durch die voraufgegangenen Directionen noch mehr bestärkt, in seinem Kunstgeschmack vollständig demoralisirt, war in hohem Grade mißgestimmt darüber, daß ihm die allbeliebte Oper entzogen bleiben sollte; namentlich aber war man ärgerlich und verletzt durch die obwohl etwas stolze und

schroffe, aber doch höchst würdige Art und Weise, wie Schröder seine neue Unternehmung ankündigte.

„Ich habe,“ hatte er gesagt, „weder Fleiß noch Mühe gespart, meiner Gesellschaft die Einrichtung zu geben, wodurch ich mir die künftige Zufriedenheit des hiesigen Publicums zu erwerben hoffe. Von Ihrer Unterstützung und Ihrem Beifall, Gönner, Freunde, Mitbürger, wird es abhängen, ob ich meinen Fleiß auf immer für Sie verwenden, oder die Sorge für diese Art Ihres Vergnügens einem Anderen überlassen soll. Ich verspreche Ihnen Ordnung, die strengste Sittlichkeit und so viel Aufwand, als die Zahl der Schauspielliebhaber zuläßt. Sie werden nie durch eine Art von Bettelei in Contribution gesetzt werden. Weder große Anschlagzettel, noch große Prologe aller Art, die immer dasselbe sagen, sollen Ihnen Geld entlocken. Vollkommenheit verspreche ich nicht, denn die hat noch kein Theater, aber ein Schauspiel, das Ihrer würdig ist, das der Fremde ohne Verdruß und Erröthen verlassen kann, dessen Sittlichkeit unsere Obrigkeit nicht beschäftigen soll. Helfen Sie mir die Kosten durch Ihren fleißigen Besuch tragen; ermuntern Sie die Schauspieler durch Nachsicht und Beifall; helfen Sie die nothwendige Ordnung und Sittlichkeit dadurch befestigen, daß Sie die alte Gewohnheit, die von jedem guten Theater Europa's verbannt ist: öfter hinter den Coulissen und in den Ankleidezimmern zu sein, als im Parterre, selbst

unterdrücken. Eine gute Gesellschaft, von Hamburg unterstützt, muß bald zu einer trefflichen werden; diese frohe Aussicht mag Publicum und Schauspieler beleben: mit wechselseitiger Zuversicht Vergnügen zu nehmen und zu geben."

Und diese Ansprache, durch die Schröder die Würde der Kunst und der Künstler, deren Stellung dem Publicum gegenüber in so schöner Weise darlegte, fand man selbst in Zeitungen und anderen Druckschriften unanständig, frech und unverschämt! Doch werfen wir deshalb auf die damalige Zeit keinen Stein, denn leider wird auch noch heut' zu Tage, und gerade jetzt mehr als je, das Theater als weiter nichts, denn ein Vergnügungsort angesehen, leider betrachtet sich noch jetzt das Publicum oft genug als den Herrn der Kunst und der Künstler, welche den Launen der Menge willig sein, es als eine ganz besondere Gunst und Ehre ansehen sollen, wenn sie dem Publicum Genüsse bieten dürfen, während doch nach dem einfachsten Gebot der Menschenwürde und Sittlichkeit Kunst und Künstler dem Publicum als gleichberechtigte Macht gegenüber stehen, nicht aber für das bezahlte Eintrittsgeld zu Sklaven der Menge werden sollen.

Ging man doch sogar so weit, Schröder deshalb anzufeinden, daß er mit Strenge auf das sittliche Verhalten seiner Mitglieder sah, daß er nur Leute engagirte, die auch im bürgerlichen Leben Anspruch auf Achtung

hatten, daß er mehrmals beliebte Darsteller entließ, die durch unsittliche Handlungen sich und den Stand entehrt, zu ärgerlichen Scandalen Anlaß gegeben hatten. Doch auch dergleichen kommt in unserer Zeit noch vor: man schmäht und lästert über lüderliche und ausschweifende Theatermitglieder, aber man hat solche vorzugsweise gern; man findet eine Art von Wohlgefallen daran, die sittlich Fehlenden zu bestrafen, ihnen wieder zu verzeihen und sie immer wieder durch Hätschelei in Fehltritten zu bestärken. Noch immer ist derjenige Stand — der durch sein Wirken einen so großen Einfluß auf das Volk ausübt, der berufen ist, der Interpret des Schönsten und Erhabensten, der Werke der größten Geister der Nation zu sein, dem von Gottes- und Rechtswegen eine geachtete Stellung im socialen Leben zukommt — nicht frei von dem Fluche des Histrionenthums.

Die Ausschließung der Oper konnte Schröder nicht durchsetzen. Schon nach einem halben Jahre mußte er wieder Opernvorstellungen bringen. Er that es, um nicht eigensinnig und den Wünschen des Publicums gegenüber unzugänglich zu erscheinen, ja er that noch mehr: er sparte nichts, um die Opern in glänzender Ausstattung vorzuführen — er wollte auch da, wo er etwas gegen seine Ansicht Laufendes zu thun gezwungen war, nichts vorführen, was des Publicums und des Instituts unwürdig gewesen wäre. Die Oper war schon damals zu einer wirklich künstlerischen Macht geworden,

die — wenn sie auch nie die Höhe und Bedeutung des recitirenden Schauspiels erreicht hat, diese auch ihrem inneren Wesen nach nie erreichen wird — stets die lebhafteste Sympathie der Menge für sich hat, und das damals um so weniger mit Unrecht, als die Werke Gretry's, Monsigny's, Dittersdorfs, Martini's, Wranitzky's, Salieri's und vor allen anderen des unsterblichen Mozart als glänzende Erscheinungen eben erst am Kunsthimmel aufgegangen waren.

Aber auch schon damals zeigte sich der auch im Materielleu schädliche Einfluß der Oper auf die Theaterzustände. Sie nahm ebenso wie noch gegenwärtig einen unverhältnißmäßigen Geldaufwand für sich in Anspruch, denn wohl sehr selten hat die Oper einer Theaterverwaltung nur das eingebracht, was sie kostet, fast stets muß sie — besonders bei Stadttheatern — von dem recitirenden Schauspiel erhalten und gefüttert werden.

Auch Schröder kam durch die Oper finanziell in nicht geringe Verlegenheit, so daß er, um seinen Verbindlichkeiten nachkommen zu können, sein Silberzeug veräußern, ja sogar so weit zu unkünstlerischen Concessionen sich herbeilassen mußte, seine Bühne den Fecht- und Seiltänzerkunststückchen eines französischen Gauklers einzuräumen, um nur Geld zu machen. Als ein rettender Engel erschien in dieser Bedrängniß Kotzebue's „Menschenhaß und Reue.“ Wenn dieses in seiner Art gewiß werthvolle Rühr- und Thränenstück auch kein an-

deres Verdienst gehabt hätte, als daß es den Firlefanz von der Hamburger Bühne vertrieb und dem recitirenden Schauspiel im Allgemeinen wieder die Theilnahme des Publicums zuführte, so hätte es dadurch allein schon eine kunstgeschichtliche Bedeutung errungen.

Als die bedeutendsten Künstler der zweiten Hamburger Direction Schröders sind zu nennen: Zuccarini als erster junger Held und gesetzter Liebhaber, Klingmann als jugendlicher Liebhaber, Löhrs in Character- und Repräsentationsrollen, Langerhans als Heldenvater und in humoristischen Väterrollen, Frau Langerhans als naive Liebhaberin, der Buffo Eule (seiner Zeit auch geschätzter Operetten-Componist), der Komiker Dengel und Michaud. Später kamen Beschort, Werdy, Herzfeld, die Ehepaare Reinhardt und Stegmann nach Hamburg.

Was die Bereicherung des Repertoires mit den neuen Werken der damaligen großen Epoche des deutschen dramatischen Parnaß' betrifft, so versäumte Schröder seine Pflicht in keiner Weise. Soviel als möglich brachte er alles Bedeutende: die Werke Ifflands und Kotzebue's, Goethe's „Egmont", Schillers „Fiesco", „Kabale und Liebe" und „Don Carlos" — letzteres Trauerspiel sogar in metrischer Fassung.*)

*) Bekanntlich hatte Schiller selbst, da die damaligen Schauspieler sich so gut wie ganz der metrischen Sprache entwöhnt hatten, am aller-

Was übrigens die von Schiller eingeschlagene idealisirende Richtung des Drama's betrifft, so hatte Schröder für diese keine Sympathie. Er spielte zwar die Schillerschen Rollen, wie den alten Miller in „Kabale und Liebe" und den König Philipp II. in „Don Carlos", mit vollendeter Meisterschaft, aber die Poesie dieses Dichterfürsten lag außerhalb seines Gesichtskreises — hier war die Grenze seiner künstlerischen Mission. Er sah in der idealisirenden Kunstrichtung eine Gegnerin seiner Anschauungen, hielt sie für ein Zeichen des Verfalls der Schauspielkunst; er mußte von seinem Standpunkte aus dieser Meinung sein, ebenso wie Eckhof durch das Erscheinen Shakespeares auf der deutschen Bühne, und Lessing durch Goethe's „Götz von Berlichingen" und die Dramen der Sturm- und Drangperiode Alles das gefährdet glaubten, was sie selbst für die Kunst der Bühne errungen hatten. Selbst der ehrenvollen Einladung, die Schiller an Schröder ergehen ließ, es möge

---

wenigsten aber mit den Jamben fertig werden konnten (nicht Wenige vermögen das auch heut' zu Tage noch nicht!!), den „Don Carlos" in ungebundene Rede übersetzt. In dieser Form fand das Trauerspiel erst Eingang bei den meisten deutschen Theatern. Man war der jambischen Sprache so sehr ungewohnt, daß — sogar in Dresden — die Verse nicht als solche, sondern in fortlaufenden Zeilen in den Rollen ausgeschrieben werden mußten, da wo man das Stück überhaupt metrisch gab, weil die Darsteller erklärten, die Rollen so und nicht anders lernen zu können!

dieser nach Weimar kommen, um den Wallenstein zu spielen, wich er unter allerhand Vorwänden aus.

So Großes und Bedeutendes Schröder als Bühnenvorstand und Schauspieler auch in seiner zweiten Directionsperiode leistete, so unendlich maßgebend sein Wirken für die Entwicklung und Würde der Kunst war, so hatte er doch fort und fort mit den erbärmlichsten Fatalitäten zu kämpfen, die ihm vom Publicum, von der Presse und auch vom eigenen Personal bereitet wurden. Er war zwar ein Mensch von außerordentlicher Energie, geistiger Spannkraft und Begeisterung für seinen Beruf, allein endlich mußte auch diese Riesenkraft in dem ungleichen Kampfe erlahmen. Auch bei ihm stellte sich jener Ueberdruß am Theater ein, dem vorzugsweise edle Künstlernaturen in Folge kleinlicher Plackereien, Verkennungen und des täglichen Anblicks des Theatermiseres anheimzufallen pflegen. Eine große Verstimmung mußte sich seiner bemächtigen, als er endlich auch bei dem Einstudieren neuer Rollen eine Abnahme der Kraft seines Gedächtnisses bemerkte.

Bei der fast ans Unglaubliche grenzenden Thätigkeit dieses außerordentlichen Menschen in allen Zweigen seines Berufs war es allerdings kein Wunder, wenn diese Schwäche sich schon in seinem achtundvierzigsten Lebensjahre einstellte.

Eine natürliche Folge des Mißmuths Schröders, des Erschlaffens seiner Kraft war es, daß das mit so

viel Aufopferung und Fleiß geschaffene Ensemble seiner Schauspielvorstellungen Spuren des Verfalls zu zeigen begann. Oft raffte er sich zwar wieder auf und es kamen einzelne kurze Glanzperioden, aber im Allgemeinen war doch ein Zurückgehen ersichtlich.

Er hatte sein ganzes Leben hindurch nur für die Kunst gearbeitet — kann man es ihm verdenken, wenn er nun endlich auch an sich und daran dachte, sich ein sorgenfreies Alter zu schaffen und so wenigstens in diesem Falle der Nation die Schmach zu ersparen, daß einer ihrer größten Männer in materiellem Elend und Kummer den Lohn eines arbeitsvollen Lebens finde?

Von dem Jahre 1794 und 95 an begann die Zeit, in der Schröder dem materiellen Vortheil ein größeres Recht bei seiner Bühnenleitung einräumte, als bisher. Die Oper, das Spectakelstück, die Posse u. s. w. traten nunmehr in den Vordergrund, weil dergleichen volle Häuser machte. Hierdurch, wie durch eine französische Schauspielergesellschaft, die er engagirte, gewann er wieder die Gunst der vornehmen Welt. Er hatte sich dieselbe durch einen ihn ehrenden, aber auch ihm sehr schadenden Act von Rücksichtslosigkeit verscherzt. Seine entschiedene Begünstigung des recitirenden Drama's und überhaupt der guten Richtung hatte — wie das heute an vielen Orten noch geschieht — zur Folge, daß die elegante Gesellschaft das Theater mäßig, oft gar nicht besuchte, dagegen die oberen Räume und namentlich die

letzte Gallerie stets voll, oft selbst so überfüllt waren, daß oft viele Schaulustige keinen Platz mehr finden konnten. Da wies Schröder seinen Cassirer an, in solchen Fällen denjenigen Galleriebesuchern, die wegen Mangel an Raum auf den letzten Plätzen hätten abgewiesen werden müssen, Eintrittskarten zum ersten Rang für Galleriepreise zu geben, so daß man oft Matrosen, Handwerksgesellen u. s. w. da sitzen sah, wo eigentlich die vornehme Welt hingehört hätte.

Auch dieser Zug Schröders ist sehr characteristisch.

Oft schon hatte er die Direction niederlegen, als Schauspieler abtreten wollen; einmal — am 18. März 1796 — hatte er sogar schon, und zwar wieder als Odoardo in „Emilia Galotti", Abschied vom Publicum genommen, allein immer wieder brachte man ihn dahin, an der Spitze des Instituts zu bleiben, da man stets einsehen mußte, wie unentbehrlich er für Hamburgs Bühne war. Dennoch hörten die Mißhelligkeiten und Kränkungen für Schröder nicht auf, und endlich brachte es eine traurige, ja die traurigste Erfahrung seines Lebens, die er mit dem eignen Personale machen mußte, dahin, daß er im Jahre 1798 wirklich von der Bühne schied.

Er hatte schon seit längerer Zeit die Regie einem von der Gesellschaft selbst gewählten Ausschusse übergeben, da er, müde der Beschwerden des gar zu sehr von angestrengter Thätigkeit in Anspruch genommenen Lebens, nur die Oberleitung der Bühne sich vorbehielt

und die wohlverdiente Erholung auf seinem Landgute in Rellingen suchte. Die Mitglieder dieses Ausschusses waren: Eule, Löhrs, Langerhans, Stegmann und Herzfeld. Es sollte diese Maßregel ein Uebergang zu einem ehrenvollen Rückzug sein, denn nachdem er sich so versichert hatte, daß die Regie in guten Händen war, suchte er einen Unternehmer, der an seiner Statt die Oberleitung der Bühne in die Hand nehmen möchte. Es fand sich aber kein solcher, und deshalb übergab er die Direction unter Vorbehalt eines Gewinnantheils für sich dem Regie-Ausschusse, beging dabei jedoch den Fehler, die Gesellschaft weiter nicht zu Rathe zu ziehen. Einundzwanzig Mitglieder traten in Folge dessen zu einem Protest zusammen. Man verlangte, daß Schröder entweder die Direction fortführen oder daß das Unternehmen ganz ein gesellschaftliches Verhältniß annehme; den von ihnen selbst gewählten Collegen wollte man sich jedoch nicht unterordnen. Durch Schröders Ansehen und gütliche Vorstellungen wurde zwar die Mehrzahl der Mißvergnügten von dem unrechtmäßigen Handeln gegen den Meister bekehrt; sieben jedoch (unter denen von bedeutenden Künstlern nur Reinhardt und Werdy waren) beharrten bei ihrem Widerspruch. Es kam nun zu öffentlichen Zänkereien, ja es konnte selbst einmal eine Vorstellung wegen der Renitenz der Sieben nicht stattfinden.

Zu einer gerichtlichen Entscheidung des Streits wollte Schröder es nicht kommen lassen, aber er gab

den Widerspenstigen auch nicht nach. Er ließ sie unbeschäftigt, zahlte ihnen jedoch ihren Gehalt aus. Um die dadurch entstandenen Lücken auszufüllen, entschloß er sich wieder zu größerer schauspielerischer Thätigkeit, von der er sich seit einiger Zeit zurückgezogen hatte, und ward vom Publicum mit Jubel empfangen. So glänzend diese Genugthuung war, so hatte doch dieser Vorfall, dieser Act der abscheulichsten Undankbarkeit von Leuten, die ihm in jeder Beziehung so hoch verpflichtet waren, ihm alle Lust und Liebe zum Theater benommen.

Er sehnte sich mehr als je nach Ruhe, schloß daher am 30. März 1798 mit der Rolle des Grafen Klingsberg in „Die unglückliche Ehe aus Delicatesse" für immer seine Laufbahn als Darsteller ab und legte zugleich die Direction nieder.

Von dieser Zeit an lebte Schröder dreizehn Jahre lang in Zurückgezogenheit auf seinem Landgute. Er beschäftigte sich eifrig mit der Landwirthschaft und namentlich auch mit der Freimaurerei. Er hätte nun nach Abschluß seines überreichen Künstlerlebens, nach den vielen, sehr vielen traurigen Erfahrungen, die er gemacht hatte, in Ruhe leben, die mühsam errungenen materiellen Früchte seines Strebens und Ringens genießen können — aber trotz alledem fühlte er sich auf die Länge in der Abgeschiedenheit des Landlebens, fern von dem Beruf, für den er geboren war, nicht glücklich. Je länger er dem Theater fern blieb, desto mehr ver-

schwand die Erinnerung an die Schattenseiten des Lebens bei der Bühne, an den Undank, an die Kränkungen und materiellen Verluste, die er erduldet, desto mehr traten die Lichtseiten des Künstlerlebens in den Vordergrund und erwachte in ihm die alte Begeisterung für die Kunst. Er begann nach und nach, erst in weiteren, dann in immer enger werdenden Zeitzwischenräumen das Hamburger Theater zu besuchen, das unter dem aus mehreren Mitgliedern bestehenden Directorium zwar nicht viel Erfreuliches bot, um so mehr aber in Schröder den Wunsch zur Reife brachte, wieder an die Spitze des planlos geführten, immer mehr und mehr in Vorfall gerathenden Instituts zu treten und die alten Zeiten des Glanzes und Ruhmes wieder herbeizuführen.

Bereits im Jahre 1806 kam er zu dem festen Entschluß, die Direction zu übernehmen, sobald als der Vertrag mit den noch fungirenden dirigirenden Mitgliedern abgelaufen sein würde.

Kein junger, für die Sache begeisterter Bühnenvorstand kann mit einem solchen Eifer und mit solchem Fleiß an das Werk gehen, als es Schröder nunmehr that. Er wendete nicht allein bedeutende Summen darauf, seinen einmal gefaßten Plan durchzusetzen, er arbeitete Tag und Nacht, er übersetzte in vier Jahren einige sechszig Stücke aus dem Englischen — und zu keiner dieser Uebersetzungen brauchte er mehr als fünf

Tage. Er glaubte, die nunmehr in rosigstem Lichte ihm erscheinende Zeit wieder heraufbeschwören zu können, da er auf der Höhe seiner Kunstentwicklung stand; er übersah aber, daß die Zeit eine andere geworden, daß die Entwicklung der Kunst bereits über seinen Gesichtskreis hinausgegangen war.

So trat denn Schröder 1811 wieder an die Spitze der Hamburger Bühne.

Es waren treffliche Talente, die er vorfand und die er zu seinem Institut heranzog, wie Sophie Schröder, Herzfeld und dessen Frau, Jacobi, Schäfer, Costenobel, Schwarz, Becker, Fleck's junge Frau, Schrader, Frau Knickeberg u. s. w. Mit solchen Kräften hätte Schröder gewiß etwas Bedeutendes erreichen können, allein die Zeitverhältniße lähmten auch selbst die noch immer gewaltige Thatkraft dieses vielleicht unerreichten Bühnenvorstands.

Die französische Fremdherrschaft lastete mit voller Wucht auf Hamburg. Es ist genugsam bekannt, was gerade diese Städterepublik unter der rohen Soldaten-Despotie Napoleons gelitten hat. Diese Zustände mußten aber auch für das nationale Theater höchst verderblich werden und gerade den Bestrebungen eines Schröder feindlich gegenüber treten.

Man ist mit Recht entrüstet über die Hemmnisse, die früher in verschiedenen deutschen Staaten, besonders in Oesterreich und Preußen, die Censur der Entfaltung

und dem Gedeihen der nationalen dramatischen Kunst bereitete; man weiß oft nicht, ob man sich ärgern oder lachen soll über den haarsträubenden Unsinn, daß in Preußen die Worte „Gott“, „Christus“ rc. nicht auf der Bühne gesprochen werden durften, Schillers „Tell“ verboten war und für die Rossinische Oper „Tell“ ein anderer Text „Andreas Hofer“ unterlegt werden mußte; daß die österreichische Censur die klassischen Dramen jämmerlich verstümmelte, die Aubersche Oper „Gustav III. oder der Maskenball“ in eine „Ballnacht“ mit einem fabelhaften Herzog Olaf anstatt des Königs Gustav III. von Schweden und mit einem Reiterholm anstatt des Ankarström umwandelte; die Handlung von Halévy's „Jüdin“ von Constanz nach St. Goa in Indien verlegte; Meyerbeers „Hugenotten“ nur als „Anglikaner und Puritaner“ oder „Ghibellinen und Guelfen“ zuließ — allein Alles das verschwindet zu nichts gegen die über alle Begriffe bodenlose Bosheit, Kleinlichkeit, Erbärmlichkeit und Lächerlichkeit der Theatercensur, welche der große Napoleon in Hamburg ausüben ließ. Da durfte auf den Theaterzetteln nicht mehr „deutsches Theater“ (wie Schröder das Institut zur Unterscheidung vom französischen Theater genannt hatte) als Ueberschrift stehen: es mußte „Theater am Gänsemarkt“ heißen; da mußte Schröder seinen neuen Vorhang, auf dem es dargestellt war, wie die Tugend das Laster zu Boden getreten hat — übermalt werden, weil nach

der Meinung der Franzosen die Figur des Lasters dem Kaiser Napoleon ähnlich gesehen habe; da waren alle Stücke von Goethe und Schiller, selbst viele — namentlich die größeren und die besten — von Kotzebue verboten; da durften die Worte „Vaterland", „Freiheit", „Tyrann", „Unterdrückung" u. s. w. auf der Bühne nicht gesprochen werden, und was dergleichen, stets von Furcht und bösem Gewissen der Gewalthaber zeugende Jämmerlichkeiten mehr waren.

Dazu kam, daß Schröders neue Stücke und Bearbeitungen nichts machten und nichts machen konnten, da sie schon weit hinter der vorgeschrittenen Zeit zurückstanden.

Das Publicum, ohnedem schon von den ernsten und traurigen politischen Zuständen gebeugt, konnte also für das Theater kein Interesse mehr haben, denn auch selbst hier war es nicht mehr möglich, sich geistig zu erheben oder auch nur bei leichter Unterhaltung die trübselige Wirklichkeit für Augenblicke zu vergessen.

Als Schröder aber sogar eines Tags mit Gensdarmen nach Wandsbeck gebracht wurde, um sich vor dem Marschall Davoust zu verantworten, weil er das Singspiel „das Dorf im Gebirge" von Kotzebue zur Aufführung gebracht hatte — denn das nimmer ruhende böse Gewissen des Napoleonischen Satrapen sah in dem Singspiel eine Aufreizung des Volks gegen die Militär-Conscription — da faßte Schröder den festen Ent-

schluß, die Direction niederzulegen und machte das auch öffentlich bekannt.

Im Frühjahr 1812 sagte er dem Theater für immer Lebewohl. Diese seine letzte Direction hatte der Kunst gar nichts nützen können, er aber hatte dabei sechszigtausend Mark zugesetzt.

Seine letzten Lebensjahre widmete er ganz der Freimaurerei, und auch auf diesem Gebiete hat er Bedeutendes und noch für die gegenwärtigen Logen Maßgebendes geleistet, denn er drang mit seiner Reform des Ordens durch uud das von mystischen und frömmelnden Elementen gereinigte System der Maurerei wird noch heute das Schröder'sche System genannt.

Am 3. September 1816 starb dieser außerordentliche Mann auf seinem Landgute Rellingen bei Hamburg. —

Schröder war und bleibt eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte, ein Mensch von seltenster und vielseitigster Begabung, ein Character von außerordentlichster moralischer Energie, und wenn man bedenkt, daß er sich aus der sittlichen Verkommenheit seiner Jugend — erzeugt durch eine verwahrloste Erziehung — zu einem ehrenwerthen, streng sittlichen Manne heraufgearbeitet hatte, so kann man ihm auch als Mensch Achtung, ja Bewunderung nicht versagen.

Einige Fehler, die ihm aus der Jugend her stets geblieben sind — als ein nicht zu beugender Stolz, eine

eiserne Hartnäckigkeit, ferner ein gewisses Mißachten der Leistungen Anderer, Neid und kleinliche Mißgunst den großen Zeitgenossen seines Fachs gegenüber, wie man ihm nachsagte — verschwinden fast ganz neben seinen großen sittlichen Eigenschaften.

Was er der Kunst war, zeigt schon der Ueberblick seines Lebens, den ich hier gegeben. Er hat als Schauspieler, wie als Dramaturg und dramatischer Schriftsteller die deutsche Schauspielkunst in ihrer Eigenthümlichkeit fest begründet und seine Grundsätze sind noch heute für die Kunst maßgebend — wenn sie auch gegenwärtig leider so sehr selten befolgt werden.

Als Schauspieler hielt er sich fest an die Natürlichkeit und Wahrheit, ohne in die derbrealistische Richtung, die in unserer Zeit herrscht, zu verfallen. Er hat, wie Eduard Devrient sagt, bewiesen, daß die Natürlichkeitsrichtung sich gleichweit von platter Alltäglichkeit, wie von kleinlicher Spielerei mit vereinzelten Motiven und weicher Sentimentalität, gleichweit von der genialen Rohheit der Sturm- und Drangmanier halten könne.

Er wurde mit Recht der „große Vertraute der Natur" genannt.

Den besten Einblick in sein künstlerisches Schaffen als Schauspieler gewährt das, was er selbst darüber seinem Freunde Meyer (seinem Biographen) geschrieben hat:

„Ich meine es dahin gebracht zu haben, Alles

ausdrücken zu können, was der Dichter, wenn er der Natur treu geblieben ist, durch die Worte oder Handlungen seiner Personen hat ausdrücken wollen, und hoffe in keinem Stücke hinter den billigen Forderungen des Menschenkenners zurückzubleiben, ohne einen anderen Spiegel zu Rathe zu ziehen, als den der Wahrheit. Die Kunst kann nicht mehr aufzufassen begehren, wenn sie nicht Künstelei werden will. Sie sehen, warum der Natursohn Shakespeare mir Alles so leicht und so zu Danke macht, warum mir manche sehr bewunderte und dichterisch glänzende Stelle Kampf und Anstrengung kostet, um sie mit der Natur auszugleichen, warum ich sie gleichsam verwischen muß, damit sie dem Character nicht widerspreche. Es kommt mir gar nicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere sein kann."

Daß auch ihm gewisse Grenzen gesteckt waren, innerhalb deren seine Mission für die Kunst lag, darf selbst bei diesem genialen Manne nicht Wunder nehmen. Ihm war die Aufgabe geworden, die Schauspielkunst vollständig von den ihm aus ihrer Kindheit noch anhängenden Auswüchsen: von der so verderblichen Ausländerei, von Wildheit und Regellosigkeit einerseits, von überfeinerter Geziertheit und Manierirtheit andererseits zu reinigen, zugleich aber auch seinem Stande durch

künstlerische und moralische Erziehung eine geachtete, anderen Ständen sittlich ebenbürtige Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft zu verschaffen.

Die idealistische und romantische Richtung der dramatischen Literatur und der Darstellungskunst lagen — wie bereits oben angedeutet — seinem inneren Wesen allzufern, als daß er sie hätte besonders begünstigen können.

Er war Repräsentant des bürgerlichen Drama's und feinen Lustspiels, zugleich aber auch hatte er sich vollständig in Shakespeare hinein gelebt und er war somit derjenige, der den großen englischen Dichter auf der deutschen Bühne fest begründete, ihm in Deutschland Popularität verschaffte. Seine Shakespeare-Bearbeitungen — wenn auch für uns nicht mehr brauchbar — waren ihrer Zeit von hohem Werth und weit tragender Bedeutung.

Von seinen zahlreichen eigenen dramatischen Werken haben sich einzelne bis in unsere Tage erhalten und erscheinen bei besseren größeren Bühnen noch auf dem Repertoire, wie z. B. „der Ring", „die unglückliche Ehe aus Delicatesse", „Stille Wasser sind tief", „das Blatt hat sich gewendet". —

Wie im achtzehnten Jahrhundert Dichtkunst und Musik zu einer im ganzen Laufe der Geschichte unerhört schnellen Blüthe gelangten und die Genie's ersten Ranges sich in einer Menge und Ueppigkeit entfalteten,

wie im Frühling die Blumen und Blüthen in der Natur, nachdem einmal die Morgenröthe der neuen Zeit das Dunkel der mittelalterlichen Nacht durchbrochen hatte, so war das auch der Fall in der wiedergeborenen Schauspielkunst. Wie viele große Talente hatte auch in dieser Beziehung das letzte Viertel des vorigen Jahrhunderts aufzuweisen, wie viele wurden aber auch durch den Ernst, mit dem die damaligen Schauspieler nach dem Beispiel der Meister Eckhof, Schröder ꝛc. an ihre Aufgaben gingen, überhaupt ihren Beruf auffaßten, zu wirklich künstlerischer Reife, nicht blos zu egoistischem Virtuosenthum gefördert und gezeitigt.

Der Raum ist mir in diesem Werkchen zu kurz gemessen, um alle diejenigen Künstler jener Zeit hier speciell in's Auge zu fassen, die in der Gegenwart lebend als Sterne allererster Größe strahlen würden; ich darf mich hier nur an die höchsten Spitzen in der Geschichte der Darstellungskunst halten und gehe deshalb von Schröder sofort zu einer ebenso großartigen Künstlerpersönlichkeit über, die vor Allen Anderen berufen war, ein neues, eben erst in der Geschichte der dramatischen Kunst, aufgetauchtes Element zur Geltung zu bringen und so das Werk ihrer großen Vorgänger Eckhof und Schröder fortzusetzen. Es ist diese Persönlichkeit

August Wilhelm Iffland,

der Sohn eines höheren Staatsbeamten, am 19. April 1759 in Hannover geboren.

Als Knabe zeigte Iffland eine große Neigung für den geistlichen Stand, weshalb ihn sein Vater auch für das Studium der Theologie bestimmte. Es scheint jedoch, daß diese Neigung mehr der Kunst des Redevortrags, als der Theologie selbst gegolten habe und daß das Interesse des feurigen geistvollen Knaben durch die schwungvollen Kanzelreden des Oberpfarrers Schlegel angeregt worden sei. Seine Lieblingsidee war es, einst von der Kanzel herab zu dem Volke zu sprechen, und blieb es, bis er das Theater und die Werke Shakespeare's, Lessing's und Goethe's kennen lernte, bis er Eckhof, Schröder und Brockmann in ihren Glanzrollen sah. Von dieser Zeit an träumte und sprach er von nichts, als vom Theater, und wie er bisher sich oft im Reden geübt und sich in lauten pathetischen Recitationen ergangen hatte, declamirte er jetzt in theatralischer Weise auf dem Boden des älterlichen Hauses, auf dem Felde, selbst auf dem Kirchhofe.

Sehr begreiflich ist es, daß diese Begeisterung für die Kunst der Bühne, diese romantischen Träumereien dem jungen Iffland die trockenen Gymnasialstudien nicht sonderlich genießbar und angenehm erscheinen ließen, daß das Sinnen und Denken des Jünglings, dessen ausgesprochene Vorliebe für das Theater dem Vater nicht geringe Sorge verursachte, so daß dieser sein ganzes Ansehen geltend machte, ja endlich Gewaltmaßregeln anwendete, um den Sohn „auf den rechten Weg“

zurückzuführen. Bei dem damals noch sehr verbreiteten Vorurtheil gegen den Stand der Bühnenkünstler mußte es — namentlich in einer anständigen und angesehenen Familie — die höchste Besorgniß, ja Entrüstung erregen, wenn ein Glied der Familie sich dem Theater widmen wollte, mußte der Betreffende als verloren betrachtet werden: wird das nicht oft genug auch in unserer Zeit, in der doch im Allgemeinen hierin eine andere Anschauung herrscht, vorkommen — und ist solch Besorgniß nicht auch in gewisser Beziehung oft wohl begründet, denn wer kann mit Bestimmtheit voraus sagen, ob eine solche Lust am Theater, eine solche Vorliebe für den Schauspielerstand, wie sie oft junge Leute haben, auch wirklichen Beruf und Talent hinter sich haben? Ein sehr trauriges Loos ist aber das eines Schauspielers ohne Talent, die trübseligsten Stellungen, die es im Leben giebt, sind die untergeordneten beim Theater.

Der Widerstand, den der Drang des jungen Iffland zur Kunst im älterlichen Hause fand, nährte jedoch nur dessen Liebe zu dem Beruf, in dem der junge Mensch eine Weltberühmtheit erlangen sollte. Es kostete dem sittlich erzogenen Jünglinge schwere innere Kämpfe, bis er zu dem Entschluß kam, den geliebten und geehrten Vater zu verlassen und seiner Bestimmung zu folgen. Endlich aber kam dieser Entschluß zur Reife. Noch einmal küßte er dem Vater die Hand, nahm dessen Bild

heimlich mit sich fort und verließ, eine Landpartie zum Vorwand nehmend, das älterliche Haus.

Er war damals (im Jahre 1777) achtzehn Jahre alt.

Mit wenig Geld in der Tasche wanderte er zu Fuß nach dem Ziel seiner nächsten Wünsche, nach Gotha, denn hier stand Eckhof an der Spitze des Hoftheaters, hier wirkten die jungen Künstler Beil und Beck, die nochmals vertrautesten Freunde Iffland's.

Eckhof nahm den Ankömmling freundlich und liebevoll auf. Er erkannte sehr schnell, daß er es hier mit einem wahrhaft bedeutenden Talente zu thun hatte, und ließ den Kunstjünger nach gehöriger Vorbereitung am 15. März 1777 zum ersten Male in der Rolle des Juden in Engels Nachspiel „Der Diamant“ auftreten.

Der Freundschaftsbund zwischen Iffland, Beil und Beck war bald geschlossen, da alle drei sich als verwandte Geister zu einander hingezogen fühlten.

Beil, damals zweiundzwanzig Jahre alt, war der Sohn eines Tuchmachers in Chemnitz in Sachsen. Er war zum Studium der Rechtswissenschaften bestimmt, verließ jedoch bald die Universität und trieb sich eine Zeit lang bei kleinen reisenden Gesellschaften umher, bis er an das Gothaische Hoftheater kam. Er war ein Talent ersten Ranges, namentlich bedeutend in Characterrollen, dessen begeistertes Streben und Wirken leider

nur durch sein etwas lockeres Leben, besonders durch die Leidenschaft zum Spiel oft beeinträchtigt wurden.

Eine nicht minder große Begabung bekundete damals schon der siebenzehnjährige Beck. Er war auf das Fach der Liebhaber und Helden angewiesen. Später that er sich auch als dramatischer Dichter rühmlich hervor. Sein treffliches Lustspiel „die Schachmaschine" verdiente noch heut zu Tage eine dauernde Stellung auf dem Repertoire.

Nach Ifflands eigener Beschreibung entfaltete sich bald ein begeistertes, gemüthvolles und poetisches Künstlerleben innerhalb dieses seltenen, in seiner höheren Bedeutung wohl einzigen Freundesbundes. Mit einem lustigen und sorglosen Leben, ähnlich dem auf den deutschen Hochschulen, wußten die drei Freunde auch das ernsteste Streben in ihrem Berufe zu verbinden. Bei ihren Zusammenkünften gewährten sie sich gegenseitig durch Austausch ihrer Ideen über die Kunst, durch Betrachtungen und Ergründung des Geistes der Kunstwerke und ihrer Rollen u. s. w. die fruchtbringendste Anregung. Hier war die Mischung von Ernst und Scherz so glücklich getroffen, wie das nur unter ächten Künstlernaturen sein kann.

Als solche erquickten und erfrischten sich die drei Jünglinge hauptsächlich auch durch Natureindrücke. Sie unternahmen gemeinschaftliche Ausflüge in die dazu sehr einladende liebliche Umgebung Gotha's. In Feld

und Wald studirten sie ihre Rollen und ein besonders beliebter Zielpunkt ihrer Wanderungen war der Siebeleber Wald, wo sie oft um ein Feuer gelagert die Nacht zubrachten.

Der angenehme Aufenthalt in Gotha dauerte jedoch für Iffland nicht lange. Wir sehen ihn schon nach einem Jahre in einem größeren Wirkungskreis, auf einer Bühne, die hauptsächlich durch seine Mitwirkung bald das erste Kunstinstitut Deutschlands werden, auf der unser großer Schiller seine ersten Dichterlorbeeren erringen sollte.

Als das Gothaische Hoftheater fast unmittelbar nach Eckhofs Tode aufgelöst worden war (1778), ward ein Theil der Gesellschaft nach Mannheim berufen, wo damals Seyler Vorstellungen gab.

In Mannheim (damals Residenz des Churfürsten von der Pfalz) hatte bisher die Marchand'sche Gesellschaft als eine Art von Hoftheater ihren Sitz gehabt; als aber nach Beendigung des baierischen Erbfolgekriegs der Churfürst nach seiner neuen Residenz München zog, nahm er die Marchand'sche Gesellschaft mit sich. Seyler kam von Frankfurt aus allsonntäglich mit seinem Theater nach Mannheim, bald aber ließ er sich hier ganz nieder.

Durch die Auflösung des Gothaischen Hoftheaters erhielt die Seyler'sche Gesellschaft, die bereits sehr in Verfall war, neues Leben, ja es ward aus ihr und

den Gothaischen Schauspielern das berühmte Mannheimer Nationaltheater gegründet, mit dem Freiherrn Heribert von Dalberg als Intendanten und Seyler als Director an der Spitze.

Den Kern des Personals dieses Theaters bildeten die Reste der Seyler'schen Gesellschaft: die treffliche Frau Seyler, der in Liebhaberrollen sehr gute junge Zuccarini, die Ehepaare Toskani und Brandes und die junge talentvolle Baumann, ferner die Gothaner Bork, Beil, Beck, Iffland, das Ehepaar Meyer, die Frauen Wallenstein und Kummerfeld.

Anfänglich waren auch bei diesem Theater die Zustände nicht erfreulicher Art. Es lag das theils an dem Director Seyler, der zwar ein Mann von Bildung und Geschmack, aber doch nicht so ganz zum Leiter eines Theaters geeignet war, theils aber auch daran, daß das Publicum durch die Marchand'sche Gesellschaft zu sehr auf die französische Darstellungsweise, durch Frau Seyler aber auch an die Leipziger Schule gewöhnt war. Durch die von Gotha her zugekommenen Mitglieder, welche aus Eckhofs Schule hervorgegangen, wurde die Einheitlichkeit der Aufführungen wesentlich gestört: diese verschiedenartigsten Elemente konnten nicht neben einander bestehen — eines von ihnen mußte sich als Sieger auf dem Platze behaupten, und das vermochte nur die junge, kräftige, der Wahrheit und Natürlichkeit huldigende norddeutsche Richtung.

Es war dieser Sieg jedoch keineswegs ein leichter; die Darsteller der Eckhof'schen Schule stießen auf eine nicht geringe Opposition im Publicum, und wenn auch durch Schröders Gastspiel im Sommer 1780 der Hamburger Schule in Mannheim große Anerkennung verschafft wurde, so glaubte das Publicum, nachdem es den größten Künstler dieser Richtung gesehen, auch an die jüngeren, noch im Aufstreben begriffenen Talente denselben Maßstab anlegen zu dürfen, wie an den vollendeten Meister. Dergleichen, wie nicht minder die öfteren Zwistigkeiten und kleinlichen Comödiantereien im Schoße des Personals machten sowohl Iffland, als seine ihm am nächsten stehenden Freunde muthlos und verdrießlich.

Dieser traurige Zustand ward nicht eher gehoben, als bis die vorgesetzte churfürstliche Behörde Seyler der Direction enthob und seiner Frau die Entlassung gab, und endlich auch die Familie Brandes, die in fortwährender Feindschaft mit Seylers gelebt hatte, abgegangen war.

Auch Iffland und seine Freunde rafften sich aus ihrer Verstimmung wieder auf, namentlich durch Lecture und die von Iffland angeregten gemeinschaftlichen Zusammenkünfte und Ausflüge, überhaupt durch Wiederaufnahme des romantischen Lebens, das dieses Kleeblatt in Gotha geführt hatte.

Die durch den Abgang der Brandes'schen Familie entstandene sehr fühlbare Lücke im Personal ward durch

das Engagement des talentvollen Ehepaars Renschüb (eigentlich Büchner) ausgefüllt.

Nicht wenig zu dem Aufschwunge des Mannheimer Nationaltheaters trug aber die Theilnahme bei, welche bedeutende Gelehrte und Schriftsteller dem Institute schenkten, wie z. B. Gotter, Schwan, Meyer, Freiherr von Gemmingen. Die wirkliche Glanzperiode von Mannheim begann aber mit dem thatkräftigen Eingreifen des Intendanten Dalberg in die eigentlichen Directorialgeschäfte.

Es war, seitdem es überhaupt eine deutsche Schauspielkunst gab, noch nicht dagewesen, daß ein der Geburtsaristokratie und überhaupt den höheren Ständen angehörender Mann persönlich die künstlerische Leitung und die geschäftliche Führung einer Bühne übernommen hätte, also mehr denn nur ein Intendant, d. h. ein die Oberaufsicht führender Beamter des Hofs, gewesen wäre. Alle früheren Hoftheater hatten die Einrichtung gehabt, daß ein aus dem Schauspielerstande hervorgegangener Director die künstlerische Leitung in Händen gehabt, die Verwaltung aber wirklichen Hofbeamten, die Intendantur einem Hofcavalier übertragen waren.

Es war als ein großes Glück nicht allein für das Mannheimer Theater, sondern überhaupt für die weitere Entwicklung der Schauspielkunst zu betrachten, daß gerade ein Dalberg es war, der an die Spitze einer Künstlergenossenschaft, wie sie sich dort zusammen gefunden

hatte, trat, und daß das in der Zeit des großen Aufschwungs der deutschen Literatur geschah.

Dalberg war ein ächter Cavalier in des Wortes bester Bedeutung, ein von Herzen edler, feinfühlender Mann mit tiefgehender Bildung und wahrem Kunstsinn und Kunstverständniß. Mit richtigem Tact schuf er sich, als er selbst die Zügel des Kunstinstituts in die Hand nahm, eine auch vom Hofe vollständig unabhängige Stellung dadurch, daß er auf den ziemlich bedeutenden, dem Intendanten ausgesetzten Gehalt verzichtete und selbst die für ihn bestimmte Loge im Theater bezahlte. Freilich konnte er das auch als reicher Edelmann.

Mit allen seinen glänzenden und trefflichen Eigenschaften als Mensch und Bühnenvorstand hätte aber Dalberg doch nicht so Bedeutendes zu erreichen vermocht, wenn er nicht in seinem Personale einen Iffland vorgefunden hätte, einen Mann, der selbst aus der höheren Classe der Gesellschaft hervorgegangen, mit seinem Chef Hand in Hand gehend als Mittelsperson zwischen diesem und dem Personal ein starkes Band knüpfen konnte.

Selbst die bedeutenden, für die Entwicklung der Kunst maßgebend gewordenen Darsteller und Directoren vor Iffland, wie die Neuber, Ackermann, Eckhof und Schröder, hatten eine rauhe Schule durchmachen müssen, hatten unter fortwährenden Kämpfen mit einem wilden und

wüsten Comödiantenleben, mit roher und ungebildeter Umgebung, mit dem starrsten Vorurtheil sich emporgearbeitet, hatten auch als Kinder niederer Volksklassen oder beim Theater geboren das Leben und die Sitten der höheren Kreise nur vom Hörensagen, aus der Ferne kennen gelernt; daher ward es ihnen sehr schwer, bei der Darstellung von Menschen aus der vornehmen Welt den diesen eigenthümlichen Ton zu treffen, und wenn das ihnen vermöge ihres Genies dennoch gelang, so merkte man ihnen doch immer mehr oder weniger das Angelernte in dieser Beziehung an.

Bei Ifflands derartigen Darstellungen sah man jedoch, daß ihm der feine Tact der höheren Kreise anerzogen, daß er von Jugend auf in dieser Sphäre heimisch gewesen war, daß er also nicht blos den vornehmen Mann spielte, sondern selbst ein solcher war. Diese damals neue Eigenthümlichkeit seines Spiels zeigte sich übrigens in allen seinen Leistungen, also nicht allein im bürgerlichen Drama und im feinen Lustspiel, sondern auch in den heroischen und Character-Rollen der höheren Tragödie.

Wie sich das nun in seiner Wirksamkeit als darstellender Künstler zum Heile der Kunst und ihrer Stellung im Staate kund gab, so übte er damit auch auf seine Collegen, zunächst auf seine ihm am nächsten stehenden Freunde und durch diese mittelbar auf das ganze übrige Personal, den segenbringendsten Einfluß aus.

Der Ton bei dem Mannheimer Nationaltheater ward durch Dalberg und Iffland sowohl bei den Aufführungen, als bei den Proben, im geschäftlichen wie im geselligen Verkehr ein so feiner und anständiger, wie vorher bei keiner anderen Bühne.

Wie in allen Verhältnissen das Vorwalten des aristokratischen Elements — sobald als es mit wahrhaftem Seelenadel und ächter Bildung verbunden ist — heilbringend und fördernd wirken muß, während das demokratische Princip in seinen durch Mißverstand des eigentlichen Wesens desselben stets herbeigeführten Consequenzen nur Verwilderung, Rohheit und moralische wie materielle Zerrüttung zur Folge hat — so ist das auch, und sogar vornehmlich, beim Theater der Fall.

So aristokratisch im besten Sinn der Ton bei dem Mannheimer Nationaltheater war, so herrschte hier doch andererseits auch ein vernünftiger Liberalismus. Dalberg gehörte nicht zu jenen Theatertyrannen, die künstlerischen Ernst, Gehorsam und Unterordnung der Mitglieder unter die nothwendige executive Gewalt der Direction durch massive Grobheit, durch ein drakonisches Theatergesetzbuch, durch sklavenartige Behandlung der Mitglieder u. s. w. zu erzwingen glauben: er sah in dem Künstler nicht eine Marionette, die ihre Gage abzuspielen hat — er wußte nur zu gut, daß das Talent allein in der Luft einer natur- und vernunftgemäßen Freiheit gedeihen kann; er gönnte deshalb den Mitgliedern in-

sofern einen Antheil an der Leitung des Ganzen, als er seiner Bühne — ähnlich wie der hochherzige, unvergeßliche Kaiser Joseph II. von Oesterreich das mit dem Hofburgtheater gethan hatte — eine Art von constitutioneller Einrichtung gab. Das Personal selbst hatte zwei Ausschüsse zu wählen. Der erste derselben bestand aus einer einzigen Person, der für die Dauer die Leitung der künstlerischen Angelegenheiten unter Verantwortlichkeit dem Intendanten und dem Personal gegenüber übertragen war. Zu diesem ersten Ausschuß, der also die beiden Aemter eines Ober-Regisseurs und Dramaturgen zu verwalten hatte, ward der Schauspieler Meyer gewählt, ein tüchtig gebildeter, gewissenhafter Mann, als Darsteller allerdings nicht von größerer Bedeutung, aber zum Regisseur wie geschaffen. Der zweite Ausschuß bestand aus vier bis fünf Mitgliedern, die anfänglich vierteljährlich, dann halbjährlich neu gewählt wurden. Dieser zweite Ausschuß stand dem ersten berathend zur Seite und hatte mit diesem in Sitzungen, die alle vierzehn Tage unter dem Vorsitz des Intendanten stattfanden, über Annahme neuer Stücke, über Verbesserungen im Organismus des Theaters, über vorgebrachte Wünsche und Klagen des Personals, kurz über alle wichtigen Angelegenheiten des Instituts zu berathen.

Durch diese Einrichtung erzielte Dalberg, daß die Mitglieder von wirklichem Gemeinsinn beseelt wurden, daß sie mit Liebe und Hingebung ihre Pflicht thaten,

denn ein Jeder hatte ein moralisches Interesse an dem Gelingen der Leistungen und dem Gedeihen des Instituts.

Der größte Vortheil aber, der aus dieser Einrichtung für das deutsche Theater im Allgemeinen entsprang, war der, daß dadurch tüchtige Kräfte für die Leitung eines Theaters und für die Regie erzogen wurden. Bisher war der Uebergang eines Schauspielers zu dem Amte eines Directors oder eines Regisseurs ein gänzlich unvermittelter gewesen — und so ist es auch in der Regel noch in unseren Tagen. Durch eine Reihe von Erfahrungen nicht immer erfreulicher Art muß ein Director oder Regisseur erst dahin gelangen, wo er gleich beim Antritte des Amtes stehen sollte. Wie viele dem Publicum empfindliche und dem Institute schädliche Mißgriffe würden vermieden, wie viele oft sehr herbe Verluste würden den Directoren erspart werden können, wenn es noch jetzt solche Pflanzschulen für zukünftige Bühnenvorstände und Regisseurs gäbe!

Eine große Anregung ward den Mitgliedern bei diesen Ausschußsitzungen dadurch gegeben, daß auch rein künstlerische Fragen hier zur Sprache kamen, daß einzelne Vorstellungen eingehend besprochen wurden. Diese Verhandlungen und Kritiken wurden den nicht zum Ausschuß gehörenden Mitgliedern schriftlich mitgetheilt. Ueber ganz besonders interessante Gegenstände gaben die Ausschußmitglieder schriftliche Abhandlungen ein und für diejenigen derartigen Arbeiten, welche die Versammlung

als die besten erkannte, erhielten die betreffenden Verfasser von Seiten der Intendanz ausgesetzte Prämien.

Diese gewiß sehr interessanten Aktenstücke werden noch in vier Foliobänden in der Mannheimer Theaterbibliothek aufbewahrt.

Von längerem Bestand war allerdings diese auf höhere künstlerische Ausbildung der Mitglieder berechnete Einrichtung nicht, denn Dalberg war auch hier die Seele des Ganzen, und als dieser in Folge der politischen Ereignisse mehr als früher von Staatsgeschäften in Anspruch genommen ward, übertrug er den Vorsitz bei den Versammlungen an Renschüb, der nach dem 1783 erfolgten Tode Meyers an dessen Stelle als Ober-Regisseur getreten war. Renschüb war jedoch nicht der Mann, um ein solches Amt mit wirklichem Erfolg zu führen, und so nahm diese der Kunst so sehr förderliche Einrichtung im Herbst 1785 ein Ende. Die beiden Ausschüsse blieben jedoch fortwährend in Thätigkeit.

Was die Erwerbungen für das Repertoire unter Dalbergs Intendanz betrifft, so war das zunächst Bedeutende, was hierin geschah, daß Shakespeare auf die Bühne gebracht ward, und zwar neben den in Deutschland schon eingeführten Shakespeareschen Stücken auch mit Werken, die eine noch viel größere Reife des Publicums voraussetzen, als diejenigen, die Schröder in Hamburg brachte. Es waren diese Werke „Julius Cäsar" (1785), „Timon von Athen" (1789) und „Coriolan"

(1791). Dalberg selbst hatte diese Dramen des großen englischen Dichters für die deutsche Bühne bearbeitet. Ferner waren es Ifflands Stücke, die hier zuerst zur Aufführung kamen: „Wilhelm von Schenk" (1781), „Albert von Thurneisen" (1782), die allerdings nur mäßigen Erfolg hatten, während das 1784 erschienene Schauspiel „Verbrechen aus Ehrsucht" mit ungetheiltem Beifall aufgenommen wurde und Ifflands Ruhm als dramatischer Dichter begründete.

Die ruhmvollste That Dalbergs für die deutsche dramatische Literatur war es jedoch, daß er unserem großen Schiller mit Aufführung von dessen Jugendwerk „die Räuber" den Weg zur Bühne ebenete. Am 13. Januar 1782 erschien dieses Werk zum ersten Male auf den Brettern. Welches Aufsehen diese Kundgebung einer noch gährenden und zügellos dahin brausenden, noch unabgeklärten Phantasie eines gigantischen Dichtergenius machte, ist zu bekannt, als daß hier noch ein Wort darüber gesagt werden dürfte. Das Werk erschien selbst bevorzugten Geistern, wie Dalberg und Iffland, so ungeheuerlich, so überwältigend und alle Leidenschaften entfesselnd, daß man es nicht wagte, die „Räuber" anders vorzuführen, als daß man die Zeit der Handlung des Trauerspiels um vier Jahrhunderte zurückverlegte und auf den Theaterzettel die auch in spätere Schiller-Ausgaben übergegangene Zeitbezeichnung setzte: „Das Stück spielt in Deutschland im Jahre, als Kaiser Maximilian

den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete". Man mochte damit in sofern nicht ganz Unrecht haben, als das Stück — hätte man es in der Zeit und in der Tracht des achtzehnten Jahrhunderts gegeben, wie es der Dichter gedacht hatte, bei den krampfhaften Zuckungen, die als Vorboten der furchtbaren ersten französischen Revolution das damalige Europa schon bewegten — geradezu die Revolution gepredigt hätte. Allerdings ward mit dieser Aenderung aber auch dem Gedichte sein eigentlicher sittlicher Nerv abgetödtet, ebenso wie in künstlerischer Beziehung Vieles unwahr wurde, denn solche Ideen, solche Menschen, solche Zustände, solche Sprache, wie das Alles Schiller in seinem ersten dramatischen Werke giebt, konnte es nur im achtzehnten Jahrhundert und zu keiner anderen Zeit geben. Schiller selbst hatte zu dieser Verkümmerung des Geistes der Dichtung seine Einwilligung gegeben, denn er erschrak vor seinem eigenen Werke, als er sich der gewaltsamen Wirkung klar ward, welche das Drama bei der lebendigen Darstellung auf der Bühne haben müsse.

In dieser Gestalt ward das Trauerspiel bis auf den heutigen Tag bei allen Bühnen Deutschlands gegeben. Erst Eduard Devrient setzte es mit einer trefflichen, der ursprünglichen Idee Schillers entsprechenden Bühneneinrichtung in sein Recht ein, indem er es im Costüm des vorigen Jahrhunderts auf dem unter seiner Leitung stehenden Hoftheater in Carlsruhe geben ließ.

Leider folgten nur das Leipziger Stadttheater (damals unter R. Wirsings Leitung) und das Hoftheater zu Weimar (unter Franz Dingelstedt) dem im Carlsruhe gegebenen Beispiele — bei allen übrigen deutschen Bühnen siegte auch in diesem Falle wieder einmal der liebe bequeme Schlendrian: man ließ es eben beim Alten.

Nachdem Schiller in Mannheim als Theaterdichter angestellt war (1783 und 1784), wo er auch die Zeitschrift „Thalia" herausgab, erschien am 11. Januar 1784 sein zweites dramatisches Werk „die Verschwörung des Fiesco zu Genua". Es hatte dieses Stück zuvor mehrfache Umarbeitungen erfahren — auch kam es damals nicht in der Gestalt zur Aufführung, wie wir es jetzt kennen. Dem Geschmacke der damaligen Zeit zu Folge ging Fiesco nicht zu Grunde, vielmehr warf er die kaum gewonnene Krone fort, weil er „eine höhere Wollust darin findet, der glücklichste Bürger, als der Fürst seines Volkes zu sein." Daß dadurch auch diesem dramatischen Gedichte die Spitze abgebrochen werden mußte, leuchtet ein. Ueberhaupt stand der diesmalige Erfolg des Dichters dem mit den „Räubern" errungenen sehr nach. Ebenso große Sensation wie die „Räuber" machte aber das am 15. April 1784 zum ersten Male gegebene bürgerliche Trauerspiel des großen Dichters „Kabale und Liebe", ursprünglich „Louise Millerin", aber nach Ifflands Rath mit dem noch jetzt üblichen Titel benannt. Mit diesem Werke berührte Schiller

so recht den Nerv der damaligen Zeit. Es war das Stück nicht allein durch seinen Character als bürgerliches Drama nach dem Geschmacke der Zeit, sondern es deckte auch schonungslos die Gebrechen des vorigen Jahrhunderts auf, und was man unter dem damaligen politischen Drucke kaum zu denken wagte, das ward von der Bühne herab mit glühenden Dichterworten noch lauter, noch eindringlicher und noch mehr ohne Scheu, als in Lessings „Emilia Galotti", ausgesprochen.

Von den übrigen Stücken Schillers war es nur das Trauerspiel „Don Carlos", das während der Glanzperiode des Mannheimer Nationaltheaters auf dem Repertoire erscheinen konnte. Mit diesem Stücke war jedoch Schiller seiner Zeit so weit vorausgeeilt, daß es selbst von dem bereits zu geläutertem Geschmack herangezogenen Publicum Mannheims nicht verstanden wurde.

Jene Zeit war so unendlich reich an neuen glänzenden Erscheinungen, zu denen selbstverständlich auch Kotzebue zu zählen ist, daß die damals üblichen drei Spielabende in der Woche kaum ausreichten, um allen den bedeutenden Novitäten, so wie den schon bekannten Werken Shakespeare's, Lessing's, Goethe's und Schröder's gerecht zu werden, um so mehr, als ein Abend wöchentlich der Oper erhalten werden mußte und man auch das allbeliebte Ritterstück (Babo, Jünger, Bretzner u. s. w.) nicht abweisen konnte.

Iffland ist Zeit seines Lebens ein Feind des rohen

und ungeschlachten Ritterstücks gewesen, und das nicht mit Unrecht, denn er mußte darin ein Zurückgehen, ein Wiederversinken in den an Buntscheckigkeit, an groben Effecten und an Formlosigkeit Wohlgefallen findenden Ungeschmack früherer Zeit sehen. Der Darstellungskunst selbst, die mit so unendlicher Mühe geläutert worden war, mußten die Ritterstücke geradezu nachtheilig worden. Iffland spricht sich über die in dergleichen Stücken beliebten Darsteller sehr entschieden aus: „Wie schritten sie einher, diese Heldenspieler, wie schnöde raubte einer dem anderen das Wort! Welche Armwürfe führten sie einander ins Angesicht! In leidenschaftlichen Scenen — wie ward der hohe Wettkampf des alten Muthes zum gemeinen Zank herabgewürdigt! Das harte Wort, das der Zorn herausschleudern soll, wie oft ward es durch den Ton, in dem es gegeben wurde, zum gemeinen Schimpfworte! Die Biederherzigkeit, die mit diesem grausamen Wesen angedeutet werden sollte, wie hat sie den wahren Ton der Tragödie verbannt!"

Auch Schink sagt von dem beliebten Ritterstück und auch von den wilden Erzeugnissen der Sturm- und Drangperiode: „Jetzt muß in einem Drama, wenn es dem Publicum behagen soll, alle Augenblicke ein Vorhang aufrollen, bald ein Schloß, bald eine Bauernstube, bald ein Gefängniß, bald eine Landstraße, bald einen Turnierplatz, bald ein Feldlager produciren. Entweder will man Kämpfe oder Ritterspiele, in denen die Helden sich die

Köpfe blutig schlagen, Blutschande, Ehebruch und alle möglichen Gräuel treiben, die Pfalzgrafen, Herzöge und Könige eine Sprache reden, als ob sie in der Schenke groß geworden wären und sich geberden, als ob sie aus dem Stalle kämen; oder man will Ohnmachten, Fluch und Segen, Verzweiflung und laut wiehernde Freude, tragischen Bombast oder Burleskenspaß in ein und demselben Stücke."

Und dennoch waren die Ritterschauspiele und Ritterromane immer noch, trotz ihrer Rohheit und ihres unkünstlerischen Gepränges, eine kräftige, gesunde Kost für die große Menge. Sie hatten ihre Wurzeln im deutschen Volksleben; man erfreute sich im Gefühle eigener Kraft an ihnen; man fühlte das Klägliche, das Entwürdigende der damaligen politischen und socialen Zustände und erquickte sich daher an den Erinnerungen aus dem kräftigen, urwüchsigen Mittelalter — und bei alle dem hatten diese Erzeugnisse stets einen wirklichen, nicht einen nur scheinbaren und fadenscheinigen moralischen Hintergrund. Die dem Deutschen eigenthümliche, nicht zu ertödtende Liebe zur Freiheit, die Verehrung, die unser Volk dem starken freien Manne stets zollt — das waren die Motive zu dem Wohlgefallen der Menge an den oft plumpen, aber auch in der Regel urwüchsiger Poesie und des romantischen Schimmers nicht entbehrenden Ritterschauspielen. Gegen die Producte, mit denen jetzt namentlich in großen Städten die Menge in das Theater oder in die Leih-

bibliothek gelockt wird, sind die alten Ritterschmarren noch Juwelen. Was würden ein Iffland, ein Schink zu der verpesteten Demimonde-Literatur sagen, was zu den frechen Parodien in Operettenform, die in unserer Zeit das lüsterne Alter kitzeln, die Jugend moralisch vergiften und sie um alle Illusionen, um allen Glauben an das Edle und Erhabene betrügen?

Daß auch in dem so schönen Mannheimer Verhältniß mancherlei Verdrießlichkeiten und Mißstimmungen, ja selbst kurze Perioden des Erschlaffens der Kraft vorkamen, liegt in dem Wesen des Bühnenlebens überhaupt. In solchen Augenblicken war es aber stets Iffland, der im Verein mit seinen ihm am nächsten stehenden Freunden das Gleichgewicht wieder herstellte und erneutes Leben in den Organismus brachte.

Eine solche Periode des Sinkens trat 1786 in Mannhein ein, namentlich in Folge eines Mißgriffs des Intendanten. Dalberg hatte Preise für die besten neuen Lustspiele ausgesetzt und zugleich das übereilte Versprechen gegeben, sämmtliche von den Bewerbern eingesendete Lustspiele auf der Bühne darstellen zu lassen, weil deren Werth oder Unwerth dadurch besser erkannt werden könne. Man kann sich denken, was alles für Zeug dadurch auf die Bühne kam, in welchem Grade die Kräfte der Darsteller dabei unnöthiger Weise angestrengt werden mußten.

Die natürliche Folge dieser Maßregel war es, daß

eine allgemeine Erschlaffung, ein sehr zu entschuldigender Unmuth sich des Personals bemächtigten, daß auch das mit unreifen Produkten gequälte Publicum verdrießlich ward.

Iffland erkannte die Gefahr, welche dem Institute drohte, zugleich aber auch die großen Vortheile, welche das Mannheimer Theater vor allen anderen den Mitgliedern gewährte. Er bot daher seinen ganzen Einfluß auf, um seine Freunde Beil und Beck, die schon fest entschlossen waren, Mannheim zu verlassen, zurückzuhalten. Noch einmal beschwor er die Gothaer Erinnerungen herauf, noch einmal regte er die romantischen Excursionen, die fröhlichen Zusammenkünfte an — und auch diesmal nicht vergebens. Er hatte Beil und Beck dem Institute erhalten, an das er selbst durch die hohe Gunst gefesselt war, in der er bei der Churfürstin Mutter stand, und das Beispiel dieser Künstler wirkte vortheilhaft auf das übrige Personal und auch auf den Intendanten. Die Mannheimer Bühne nahm einen neuen kräftigen Aufschwung, ja es datirte von dieser Zeit an die höchste Blüthe des Kunstinstituts.

Endlich, im Jahre 1792, trat Iffland selbst als Ober-Regisseur an die Spitze des Theaters, als Rennschüb nach Frankfurt abging. Er ward von den Mitgliedern gewählt, und Dalberg, der immer mehr und mehr als Staatsmann durch die großen Ereignisse jener Zeit in Anspruch genommen war, überließ Iffland

vollständig die Führung der Bühne. Er wußte wohl, daß die Direction nun in den besten Händen war.

Einigen Abbruch in seiner Stellung that es ihm, daß er vermöge seiner politischen Gesinnung bei einem Theile des Personals unbeliebt wurde. Er war entschiedener Gegner der französischen Revolution, deren Ideen Viele der Mitglieder anhingen; selbst mit seinem Freunde Beil gerieth er deshalb in Zerwürfniß. Iffland ward in eine Parteistellung gedrängt, ja es ging das so weit, daß er, wie er selbst sagt, ohne Mißdeutung mit Niemandem mehr habe reden, Niemanden mehr habe grüßen können, daß er sich im Privatleben gänzlich auf seine Garteneinsamkeit habe zurückziehen müssen. Hauptsächlich hatten das einige Gelegenheitsstücke veranlaßt, die er im Auftrage des österreichischen Hofs, sowie des Fürsten von Saarbrücken gegen die große Bewegung geschrieben, dann aber hatte ihn auch sein Verhalten bei einer Vorstellung der Oper „Richard Löwenherz" von Grétry, die bald nach dem Bekanntwerden der Gefangennehmung Ludwigs XVI. stattfand und der viele französische Flüchtlinge beiwohnten, zum Vorkämpfer des Legitimitätsprinzip gestempelt.

Eduard Devrient erzählt die Vorfälle dieses Theaterabends folgendermaßen:

„Die Aufregung der französischen Flüchtlinge bei dieser Vorstellung überstieg alle Grenzen. Verse wurden auf das Theater geworfen, die auf stürmisches Verlangen

abgelesen werden mußten. Bei Blondels Arie „O Richard, o mein König“ flog eine gefüllte Goldbörse auf die Bühne. Weiterhin entstand lautes Schluchzen, wildes Geschrei, Umarmungen. Bei der Befreiung Richards wurden die Bänke bestiegen, man schrie, man raste, und des unglücklichen Ludwigs Name wurde im Parterre zum Losungswort der stürmenden Statisten auf der Bühne gemacht. Als darauf das ganze Personal hervorgerufen wurde, sagte Iffland auf französisch: „Möge der König einen Blondel finden, der sein Leben rettet!“ Da drohte der Lärm das Haus zu stürzen, und von dem Tage an war Iffland auf den Schild gehoben“.

Den üblen Eindruck, den seine legitimistische Gesinnung bei dem Personale und bei dem Publicum machte, wußte er jedoch in seiner Stellung als Leiter der Bühne durch sein wahrhaft edles Kunststreben, durch sein festes männliches Auftreten und namentlich durch den thatsächlichen Liberalismus zu begegnen, mit dem er selbst den kleinen Theaterstaat regierte. Eine That, die gerade in jener unruhigen Zeit die höchste Anerkennung verdient, von seiner wirklichen Humanität den glänzendsten Beweis liefert, ist es, daß er die strengen Theatergesetze außer Kraft setzte und die Disciplin nur auf das künstlerische Ehrgefühl der Mitglieder begründete. Wie sehr ihm das gelungen, geht aus dem hervor, was er selbst hierüber sagt:

„Etliche auf verschiedenen Theatern eingeführte

Gesetze enthalten eine Pedanterei, einen Druck, eine Kleinlichkeit, welche mit Künstlergefühl nicht zu vereinigen ist. Sie scheinen mehr für Handwerksbursche, als für Künstler entworfen. Sind freilich nur wenige Schauspieler Künstler, so gewinnt dennoch eine Direction, wenn sie alle als Künstler behandelt. Sie hat dann von ihnen zu fordern, was sie ihnen zuerst geleistet hat — Humanität. Sicher wird sie auf solchem Wege mehr erreichen, als auf jedem anderen. Man kann und soll dem Künstlerhumor nicht beständig einen Kapzaum vorhalten, der bei dem ersten Aufbäumen dem muthigen Nacken aufgeworfen wird. Es ist verzeihlich, wenn derselbe Humor, der heute liebenswürdige Eigenschaften geboren hat, sich morgen in etwas vergißt: und man muß es nicht für ein Capitalverbrechen nehmen, wenn dadurch der Plan der inneren Hausführung um etwas verschoben wird. Eine unschädliche Willkür, welche man heute übersieht, erzeugt morgen eine Dienstleistung, welche der Tagewerker verweigert. Zudem, wo kein Monopolium in der Kunstübung stattfindet, wo jedem Talente Spielraum gewährt wird, da findet keine Unentbehrlichkeit statt, und wo keine Unentbehrlichkeit ist, fällt ein kindischer oder bösartiger Trotz auf den zurück, der ihn zeigt. Nach meinem Plane war Niemand unentbehrlich. Ich war so entbehrlich, wie Alle. Ich habe gewünscht: Unterricht ohne Schulmeisterei, Ansehen durch Offenheit und Zutrauen, Festigkeit ohne Starrsinn zu bewirken. Es kommt

mir nicht zu, zu bestimmen, inwiefern dies geglückt ist. Aber das ist actenmäßig, daß von 1792 bis 1796 nur eine Klagesache vorgekommen ist, und zwar in einer Kleiderangelegenheit, von der unheilbaren Eitelkeit und den eingeschränkten Begriffen einer Actrice veranlaßt. Einige unerläßliche Punkte ausgenommen, was nämlich die Ordnung bei den Proben und Vorstellungen anlangt, ist es mir geglückt, daß die übrigen Punkte der vorhandenen Gesetze in freundschaftliche Erinnerung, aber nicht in strenge Appellation gekommen sind. Ein schätzbarer esprit de corps für die Ehre des Ganzen hat die Mannheimer Bühne, so lange ich sie kenne, nicht verlassen. Er konnte eingeschläfert werden, aber stets und ohne große Mühe war er zu wecken."

Die wirkliche Blüthezeit des Mannheimer Nationaltheaters währte bis zu Ifflands Abgang nach Berlin, also bis zum Jahre 1796. Hatten auch mancherlei in keinem Lebensverhältniß und bei keinem Institute ausbleibende Unfälle diese Bühne betroffen, wie die sehr beklagenswerthen Todesfälle von Beck (1793) und Beil (1794), von denen namentlich letzterer empfindlich war, da kein Ersatz gefunden werden konnte — so hätte das Alles doch nicht die glänzende Periode abkürzen können, in der die Kunst der Bühne zum ersten Male ein Asyl gefunden hatte, in der sie nicht mit Unverstand, Ungeschmack und Gemeinheit zu kämpfen hatte: die großen politischen Ereignisse waren es, die das schöne Werk,

wenn auch nicht ganz zerstörten, doch es seines Glanzes beraubten.

Von den Drangsalen des Kriegs hatte Mannheim viel zu leiden, und dem zu Folge wurde auch die Existenz des Theaters vielfach bedroht. Iffland bewährte in dieser trüben Zeit sein großes Directionstalent — und dennoch mußte er auch gerade in seinem Wirkungskreis als Ober=Regisseur und artistischer Director eine sehr trübe Erfahruug, und zwar mit Dalberg machen. Es war dieser in Folge der Kriegsereignisse nach München gereist und hatte Iffland die ganze Leitung der Bühne nur mit der Weisung übertragen: „nach Ueberzeugung und Gewissen zu handeln", und dieser Weisung war Iffland in jeder Beziehung nachgekommen, so weit als das überhaupt unter so traurigen Verhältnissen möglich gewesen war. Dennoch war Dalberg, als er von München zurückgekehrt, unzufrieden mit Ifflands Maßnahmen, tadelte Alles, ohne zu bedenken, daß die eiserne Nothwendigkeit, die drängenden Zeitereignisse, das Ausbleiben der churfürstlichen Zuschüsse all und jede freie Bewegung des Ober=Regisseurs gehemmt hatten. Es entstand daraus ein Zerwürfniß, das niemals wieder ausgeglichen war.

Iffland hatte in den letzten Jahren zahlreiche Gastspielreisen nach den bedeutendsten Städten Deutschlands unternommen. Auf seiner Reise nach Hamburg

hatte er auch Hannover berührt, seinen alten Vater wiedergesehen und sich mit ihm ausgesöhnt.

Durch diese Gastspiele war Ifflands Name in ganz Deutschland berühmt geworden. Er erhielt in Folge dessen verschiedene Anträge, namentlich auch von den Höfen von Wien und Berlin. Er hatte diese ehrenvollen Anerbietungen abgelehnt; da es ihm jedoch nicht gelungen war, sein früheres gutes Einvernehmen mit Dalberg wieder herzustellen, da die Mannheimer Verhältnisse durch äußere Einflüsse immer unhaltbarer wurden, da Mannheim zum zweiten Male mit einer Beschießung bedroht ward, folgte er dem wiederholten Rufe Friedrich Wilhelms II. von Preußen und ging, nachdem er sich kurz vorher verheirathet hatte, als Director des königlichen Nationaltheaters nach Berlin.

Am 14. November 1796 trat Iffland sein neues Amt an.

Er fand die trefflichsten Kräfte vor: Fleck auf dem Höhepunkt seines Künstlerthums; Beschort, den trefflichen Darsteller des Hamlet, des Posa 2c., zugleich aber auch ausgezeichnet im Lustspiel — und in der Oper in Partien, wie Don Juan und Orest in Glucks „Iphigenia“; Mattausch, einen vorzüglichen Darsteller derber, soldatischer Rollen und der sporenklirrenden Helden des Ritterstücks; Herdt, in dem Fache polternder und humoristischer Väter vortrefflich; die trefflichen Komiker Reinwald, Unzelmann, Kaselitz, Labes und Rüthling.

Die hervorragendsten Größen des weiblichen Personals waren: Frau Unzelmann (später Frau Bethmann), eine durch und durch geniale Künstlernatur, gleich vortrefflich als Heroine, als Salondame und in naiven Rollen. Sollte man es jetzt noch für möglich halten, daß eine und dieselbe Person in gleicher Vollkommenheit die Lady Macbeth und — die Gurly spielen, aber auch die Donna Anna in „Don Juan", die Gräfin in „Figaro's Hochzeit" ꝛc. singen konnte? So unendlich weit war das Kunstgebiet, das Frau Unzelmann als Stern erster Größe beherrschte. Ferner Frau Eunicke (später Frau Händel-Schütz), die nachmals berühmte Mimikerin, ein großartiges Talent von blendender äußerer Schönheit, die vielleicht unerreichte Repräsentantin der Jungfrau von Orleans, aber auch in jugendlichen weiblichen Characterrollen, wie als naive Liebhaberin vortrefflich; Frau Fleck als sentimentale Liebhaberin; die Schwachhofer (später des Tenoristen Eunicke zweite Frau), eine reizende Soubrette in Schauspiel und Oper; die Döbbelin (Tochter des früheren Berliner Directors) in humoristischen Mütterrollen vorzüglich.

Nicht weniger ausgezeichnet war die Oper vertreten: freilich waren auch erste Mitglieder des Schauspiels zugleich Repräsentanten erster Opernfächer, wie wir bereits gesehen haben; auch selbst der berühmte Fleck war in der Oper, und keineswegs in untergeordneten Partien thätig. Dafür halfen aber auch die vor-

zugsweise zur Oper gehörenden ersten Mitglieder im Schauspiel aus, wie die erste Sängerin Frau Schick, die auch Rollen, wie die Marquise Mondecar in „Don Carlos", die Pächterin in „die Hagestolzen" spielte; der erste Bassist Georg Gern, der ein guter Darsteller humoristischer Väter im Schauspiel war; der erste Tenorist Eunicke, der im Schauspiel Nebenrollen spielte, zu denen anständige Repräsentation ganz besonders nothwendig war. Welche der sehr hoch gagirten Primadonnen und welcher der Tenoristen, denen einige hohe Töne (auf die es ja im Grunde genommen mehr ankommt, als auf guten musikalischen Gesang) buchstäblich mit Gold aufgewogen werden — wie wir sie jetzt bei den Hoftheatern und großen Stadttheatern, ja selbst bei Bühnen zweiten bis vierten Ranges haben — welche dieser Operisten unserer Zeit würden sich „so weit herablassen", im Schauspiel mitzuwirken — — aber, kann man auch fragen, würde sich nicht eine solche Verwendung der meisten jener kostbaren Opernkräfte heut' zu Tage aus gewissen Gründen am Ende gar von selbst verbieten?

Nur die berühmte Sängerin der Königin der Nacht, Frau Marianne Müller, beschränkte ihre Thätigkeit bei dem Berliner Nationaltheater auf das Gebiet der Oper.

Während seiner achtzehnjährigen Direction der Berliner Bühne machte Iffland jedoch auch die trefflichsten neuen Erwerbungen.

Nur im Schauspiel thätig waren von diesen neuen

Kräften: Lemm, einer der bedeutendsten Schüler Ifflands, damals noch in jugendlichen Liebhaber- und Heldenrollen thätig, später berühmt im Fache älterer Helden; Maurer, ein in Heldenrollen, wie Götz von Berlichingen, ebenso wie im ersten Liebhaberfach ausgezeichneter Darsteller; Albert Gern, Sohn des oben genannten Bassisten Gern, einer der ersten Darsteller seiner Zeit in komischen Characterrollen; der Komiker Rüthling, die talentvolle Liebhaberin Wilhelmine Maaß, und die berühmte Stich-Crelinger, geb. Düring, die unter Iffland, dessen Schülerin sie war, nur wenig und ihrer Jugend gemäß nur als jugendliche Liebhaberin beschäftigt werden konnte, später aber namentlich in heroischen Rollen einen europäischen Ruf erlangte.

Auch viele der neu erworbenen besten Talente waren gleichmäßig im Schauspiel und in der Oper thätig, wie: Rebenstein, der Darsteller des Don Carlos, des Max Piccolomini und des Mortimer, zugleich oder vielmehr ursprünglich vorzugsweise vortrefflicher Sänger lyrischer und komischer Tenorpartien; der erste Bassist Wauer, als Schauspieler trefflich in ernsten und humoristischen Väterrollen und Chargen ersten Ranges; der berühmte Komiker Wurm, zugleich Tenorist und als solcher auch in Partien wie Belmonte in „die Entführung aus dem Serail", Tamino in „die Zauberflöte" sehr geschätzt.

Nur die beiden Baritonisten Joseph Fischer und

und Heinrich Blum, die berühmten Vertreter der Mozartschen Baritonpartien, waren die neuen Mitglieder, die ihren Wirkungskreis nicht über die Grenzen der Oper hinauserstreckten.

An der Spitze eines Instituts, wie es das königliche Theater in Berlin schon damals war, in seinen Intentionen von den Königen Friedrich Wilhelm II. und und Friedrich Wilhelm III. stets unterstützt, mit einer Auswahl von künstlerischen Kräften seltener Art, wie sie damals in Berlin vereint waren, mußte ein Iffland Großes wirken. Das bürgerliche Drama, das eigentlichste Element Ifflands, mag unter seiner Direction in der Darstellung eine Höhe erreicht haben, wie nie vordem und nachdem. Aber auch alle anderen Genres: die große Tragödie, das Ritterstück, das Lustspiel und die Posse (die beiden letzteren damals vorzugsweise durch Kotzebue vertreten), wie auch die Oper, kamen in hoher Vollendung auf die Scene. Eine der ersten bedeutsamen Thaten Ifflands war es, daß er Schillers „Wallenstein" für das zu jener Zeit unerhörte Honorar von sechszig Louisdors für die Berliner Bühne erwarb, ohne vorher den Erfolg der großartigen Dichtung in Weimar abzuwarten, und bereits am 18. Februar 1799 die „Piccolomini", am 17. Mai desselben Jahres „Wallensteins Tod" zur Aufführung brachte. Mit der höchsten Sorgfalt hatte er beide Aufführungen vorbereitet — der Erfolg des Werks konnte deshalb ein um so größerer, epoche-

machender sein. „Wallensteins Lager" erschien erst im November 1803 auf der Berliner Bühne.

In demselben Jahre war es aber auch, wo Iffland den Shakespeare zuerst in vollkommnerer, dem Original wirklich entsprechender Gestalt bei der deutschen Bühne einführte, indem er am 15. October den „Hamlet" in Schlegels Uebersetzung gab.

Bis zum Jahre 1806 währte diese große Thätigkeit Ifflands für neue und für ältere bedeutende Werke fort. Es erschienen 1801: Schillers „Maria Stuart" und „die Jungfrau von Orleans", desselben Dichters Bearbeitung des Goetheschen „Egmont" mit der Musik von Reichardt, Goethe's Uebersetzung des „Tancred" von Voltaire; 1802: Lessings „Nathan der Weise", Collins „Regulus", Schlegels „Ion", „das öffentliche Geheimniß" von Calderon, Corneille's „Rodogune" in der Uebersetzung von Bode, Gozzi's „Turandot" in der Schillerschen Bearbeitung, Kotzebue's Schauspiel „die Kreuzfahrer" und Goethe's „Iphigenia auf Tauris"; 1803: Schillers „Braut von Messina" und „Wallensteins Lager", Goethe's „die natürliche Tochter", Collins „Coriolan"; 1804: Schillers „Tell" und Corneille's „Andromache" in der Uebersetzung von Bode; 1805: Goethe's „Götz von Berlichingen" in der neuen Einrichtung; Collin's „Balbao; 1806: Racines „Phädra" in Schillers Bearbeitung und Zacharias'Werners „Luther oder die Weihe der Kraft".

Iffland hatte allerdings das große Glück, in der Zeit der höchsten Blüthe der deutschen dramatischen Poesie zu leben und als Bühnenvorstand thätig zu sein, aber auch das Unglück, daß sein schönstes Wirken nach dieser Seite hin so oft durch die stürmischen Weltereignisse, welche die erste französische Revolution im Gefolge hatte, gehemmt, gestört, ja fast vernichtet wurde. So war es in Mannheim gewesen, so war es auch in Berlin. Der auf Deutschland und ganz besonders auf Preußen lastende Druck der Napoleonischen Gewaltherrschaft mußte nothwendig auch äußerst nachtheilig auf die Weiterentwicklung der deutschen Bühne einwirken. In Berlin ward dieser Druck nach der Besetzung der preußischen Hauptstadt durch die Franzosen geradezu unerträglich; es gehörte in der That ein Mann wie Iffland dazu, in dieser schlimmen Zeit das deutsche Kunstinstitut und die deutsche Kunst in ihrer Würde den soldatischen, nicht immer gerade auf besonders hoher Bildungsstufe stehenden fremden Gewalthabern gegenüber aufrecht zu erhalten. Selbstverständlich mußte die Concession der Bevorzugung von Oper und Ballet gemacht werden, um die Ausführung des Plans des französischen Commandanten, ein französisches Theater nach Berlin zu ziehen, zu hintertreiben. Selbst die Aufführungen der Meisterwerke unserer deutschen Dichterfürsten mußten mit Ballet (in den Zwischenacten) verbrähmt werden, um bei der fremdländischen Soldateska Duldung für sie zu erkaufen.

Von bedeutenden neuen Erwerbungen für das Repertoire des Schauspiels fallen in jene trübe Epoche nur Zacharias Werners Trauerspiel „die Söhne des Thales“ (1807), Schillers Macbeth-Bearbeitung (1809), Schlegels Uebersetzung von „der Kaufmann von Venedig“, „Don Carlos“ in metrischer Sprache, Goethe's Uebersetzung des „Mahomet“ (1810) und 1811 Goethe's „Torquato Tasso“ und Shakespeare's „Coriolan“ in der Bearbeitung von Falk.

In der späteren Zeit seiner Berliner Direction, als schon seine Kraft in Folge der allzusehr angestrengten Thätigkeit und des Drucks der Zeitereignisse zu erlahmen begann, wendete er nicht mehr so sorgfältige Pflege wie früher auf das eigentliche classische Repertoire und Berlin ward daher hierin von Weimar überflügelt, wo Goethe mit starker Hand das Scepter des kleinen, aber mächtigen und tonangebenden Theaterstaats führte. Mit wirklicher Vorliebe ward von Iffland jedoch fort und fort das bürgerliche Drama gepflegt; bezüglich der Tragödie blieb er aber bei Schiller stehen, daher wurden auch von ihm dessen unmittelbare Epigonen, vorzugsweise Theodor Körner, begünstigt. Dem Zeitgeschmacke mußte mit Kotzebue's Lustspielen, Schauspielen und Ritterstücken, mit den Stücken Zschokke's, Holbein's u. A. Rechnung getragen werden. Die letzte Neuigkeit von maßgebender Bedeutung, die er brachte und mit der er zugleich eine neue oder vielmehr erneuerte Richtung (die der von jener Zeit

an beliebt gewordenen sogenannten Schicksals-Tragödie) einführte, war Müllners Trauerspiel „die Schuld.“

Auch bei seiner Directionsführung in Berlin hielt er die bereits in Mannheim mit so großem und schönem Erfolg durchgeführten Grundsätze fest. Sein großes Talent zur Heranbildung junger darstellerischer Kräfte hatte ihm in Berlin eine nicht geringe Anzahl von talentvollen Schülern zugeführt, die bald dem eigenen Institute zur höchsten Zierde gereichten, wie die bereits genannten Lemm, Wauer, Blume, Rüthling, Albert Gern, Rebenstein, Maurer; die weiblichen Mitglieder Frau Fleck, Wilhelmine Maaß, Auguste Düring; ferner auch Bethmann, der sich in Naturburschenrollen besonders hervorthat, und Stich, ein geistreicher und feiner Darsteller von Bonvivants und jugendlichen Character-Liebhabern.

Sein Einfluß auf das Personal, das zum großen Theil aus seinen Schülern bestand, war eben deshalb ein sehr mächtiger, ebenso wie seine Autorität, gehalten von der ihm eigenthümlichen persönlichen Würde und Energie, eine unangefochtene, jede unberechtigte Opposition niederhaltende war. Er verstand es, zur rechten Zeit mit Strenge aufzutreten, aber auch am rechten Orte Milde walten zu lassen, ja selbst gereizte, sich vergessende Leidenschaftlichkeit, sogar wenn diese bis zu Unverschämtheiten und groben Ungehörigkeiten sich steigerte, mit der Ruhe des überlegenen Geistes und der Würde des vornehmen Mannes zu beschämen und zu bestrafen. Es

wird Letzteres durch den bekannten Vorfall mit der Sängerin Schick bewiesen, welche erbost darüber, daß ihr ein neues Costum zur Armida von Iffland auf die höflichste Art, aber auch in bestimmtem Tone versagt wurde, sich soweit vergaß, ihm einen Schlag in das Gesicht zu versetzen. Iffland that hierauf nichts, als daß er am nächstfolgenden Tage einen neuen Artikel über Subordinationsvergehen dem Theatergesetzbuche hinzufügte, in dem er die Bestimmung traf, daß dergleichen von Damen verübte Vergehen schonender und milder zu beurtheilen seien.

Von seiner Strenge am rechten Orte giebt aber das Circular Zeugniß, das er am 9. März 1807 gegen die Nachlässigkeiten und Unzulässigkeiten erließ, welche sich durch die wegen der Franzosenherrschaft nothwendig gewordene Begünstigung der Oper und des Ballets eingeschlichen hatten. „Man hat geglaubt", heißt es in dem Circular, „man werde die Schauspieler, indem man ihnen feste, glänzende Stellungen gewährte, zu Dankbarkeit, zu Thätigkeit spornen und auf ihren Ehrgeiz wirken, aber man hat sich getäuscht und es ist nun nicht mehr Zeit den Verfall des Theaters zu beschönigen, man muß das Uebel bei seinem wahren Namen nennen. Von Darstellung eines Characters, des Menschen in seiner Rolle, ist gar nicht mehr die Rede, nur Wenige erkennen ihre Pflicht. Man ist träge und eigenliebig, geht auf kein Zusammenspiel ein, hat keine Achtung vor dem Publicum, bei den Leseproben verhält man sich theilnahmlos, ist

zerstreut, gleichgültig; die erste Vorstellung ist nur ein Mittelding zwischen der letzten Probe und dem matten Versuch zur Vorstellung; die zweite Vorstellung — wenn nicht das Publicum selbst, von dem Werthe der Dichtung ergriffen, das Stück in die Höhe reißt — enthält kaum mehr Versuche etwas zu erreichen, und die dritte erlischt an innerer Mattigkeit und Leblosigkeit. Die Zeit der Nachsicht ist aber nun vorüber; man muß mit Strenge einschreiten, diejenigen, welche sich vernachlässigen, in ein geringeres Rollenfach zurückversetzen, oder im schlimmsten Falle verabschieden."

Von Ifflands außerordentlicher, nur durch seine seltene geistige und körperliche Spannkraft ermöglichter Thätigkeit giebt Eduard Devrient in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" folgendes Bild:

„Seine Thätigkeit begann Tag für Tag des Morgens um fünf Uhr und endete nach Mitternacht. Er hatte die ganze Correspondenz zu führen, wenn nicht durch Schrift, doch durch Dictat, alle eingehenden Stücke zu prüfen, mit seinen Zöglingen — und das halbe Personal bestand daraus — die Rollen zu studiren, alle Anordnungen der Decorationen und Costume zu treffen, alle Proben zu leiten, die Vorstellungen zu überwachen, immer auf dem Sprunge zu sein, um Forderungen der Commandantur, die oft die mühsamsten Vorbereitungen über den Haufen stürzten, entgegenzunehmen, oder ihnen mit diplomatischer Gewandheit auszuweichen. Dazu

spielte er selbst fast an jedem Schauspielabende, weil dadurch das schwache Interesse des gedrückten deutschen Publicums noch in etwas für die Schauspielkunst erhalten wurde. Um auch die Franzosen dafür zu gewinnen, übersetzte er in den Stunden der Nacht die kleinen Stücke von Picard und anderen Autoren, welche zur selben Zeit in Paris Glück machten. Seine Rollen mußte er größtententheils auf dem Wege nach seinem Landhause im Thiergarten memoriren*), wo er in Abgezogenheit und Stille wenigstens auf Stunden Erholung von seiner aufreibenden Thätigkeit fand. Sein Widerwille gegen den brutalen Ton des Napoleonischen Regiments, das niederbeugende Gefühl, welches ihm die Knechtschaft des Vaterlands und das Unglück des preußischen Königshauses, dem er aufs Innigste ergeben war, einflößten, gaben ihm wenig guten Muth in all seinen Anstrengungen, aber das Alles trieb ihn auch an, jede Gelegenheit hervorzusuchen, um durch theatralische Anspielungen die Liebe des Volks zu dem vertriebenen Königspaare zu nähren. Am Geburtstage der Königin, seiner verehrten Beschützerin, erschien er sogar mit einem Blumenstrauße vor der Brust auf

*) Er hatte dabei ein eigenthümlich humoristisches Verfahren ausfindig gemacht. Er ließ sich die Rollen von einem alten Theaterinspector, an dem er die Eigenschaft entdeckt hatte, grenzenlos falsch zu betonen, im Wagen vorlesen, und versicherte, daß diese merkwürdig falschen Accente ihm die Worte sicherer ins Gedächtniß prägten, als es auf irgend eine andere Art hätte geschehen können.

der Bühne, erregte den Jubel des Publicums, wurde aber aus dem Theater sofort in Verhaft geführt, der jedoch nur wenige Stunden dauerte".

Bedenkt man, daß zu diesen übermenschlichen Anstrengungen, zu den zahllosen Mißhelligkeiten, die ihm die französischen Befehlshaber bereiteten, noch die drückendsten materiellen Sorgen kamen, so ist es kein Wunder, daß auch eine so riesenmäßige Kraft, wie sie Iffland besaß, endlich, und leider viel zu frühzeitig, gebrochen ward. Er hatte, als zu der Zeit der Franzosenherrschaft in Berlin, die königliche Subvention für das Theater aufhörte, nicht allein die materielle Erhaltung des deutschen Kunstinstituts, sondern auch die der von jener Zeit an ganz zu diesem hinzugezogenen italienischen Oper übernommen.

Es wurde ihm das Alles zwar durch die Huld und Gnade des Königs und der Königin reichlich vergolten, als diese nach Berlin zurückkehrten, er erhielt sogar den rothen Adlerorden und den Titel eines Generaldirectors — allein er fühlte auch nur zu sehr seine Kräfte sich mindern, auch bei ihm stellte sich der Ueberdruß an dem Theaterleben ein. Leider mußte er zum Lohne für die unendliche Aufopferung, mit der er einem deutschen Publicum das deutsche Kunstinstitut inmitten der Fremdherrschaft als ein Palladium deutscher Nationalität gewahrt und erhalten hatte, von eben diesem Publicum schwere Kränkungen und Anfeindungen erfahren. Er

sehnte sich nach Ruhe, wollte sich nach Süddeutschland zurückziehen, um dort im Privatleben seine noch übrigen Jahre zu verbringen. Zugleich aber wuchs auch sein künstlerischer Ehrgeiz als Schauspieler. Dieser sowohl, als der Wunsch, sich ein Vermögen zu erwerben, mit dem er den eben genannten Plan ausführen könne, veranlaßten ihn zu den anstrengendsten und aufreibendsten Gastspielreisen. Hierdurch aber zog er sich ein Brustleiden zu. Er suchte Heilung in dem schlesischen Bade Reinerz, fühlte sich nach dieser Kur wieder etwas gekräftigt und nahm, keine Warnung beachtend, seine aufregenden Gastspielreisen wieder auf. Das Uebel stellte sich wieder ein und zwar mit solchen Gewalt, daß er am 5. December 1813 seine schauspielerische Thätigkeit mit der Rolle des Luther in Zacharias Werners Drama abschließen mußte. Nur noch einmal erschien er nach dem, am 23. Januar 1814, auf der Bühne, und zwar als Friedrich der Große in einem von ihm zur Feier der Verbrüderung Preußens mit Rußland gedichteten Prolog: „Liebe und Wille".

Eine nochmalige Badereise nach Reinerz im Sommer 1814 brachte ihm keine Besserung. Todtkrank kehrte er nach Berlin zurück und endete hier am 22. September 1814 sein schönes, reiches, für die deutsche Kunst so höchst bedeutsames Leben.

Bis zuletzt hatte ihm aber das Berliner Theater trotz aller trüben Erfahrungen am Herzen gelegen. Er

sorgte dafür, daß wenigstens seine Stelle als Darsteller würdig ausgefüllt werde, indem er das Engagement Ludwig Devrients, dieses großen Künstlers, den er in Breslau kennen gelernt hatte, kurz vor seinem Tode einleitete.

Bei der hier gegebenen biographischen Skizze habe ich fast ausschließlich Ifflands Wirken als Bühnenvorstand hervorgehoben. Es ist dieser hochbegabte Mensch aber auch nach anderen Seiten hin von größter, noch für heute maßgebender Bedeutung für die Kunstgeschichte geworden: nämlich als Schauspieler und als Theaterdichter.

Es ist früher bereits erwähnt worden, daß Iffland als der Sohn einer den höheren Ständen angehörenden Familie selbst vor seinen großen Vorgängern Eckhof und Schröder den großen Vortheil schon bei Beginn seiner Künstlerlaufbahn voraus hatte, daß ihm ein feines Benehmen, wirkliche Vornehmheit anerzogen waren, Dinge, welche sich Jene erst mit vieler Mühe und durch eifriges Studium aneignen mußten; und dennoch brachten es nach dem Urtheil urtheilsfähiger Zeitgenossen sogar Eckhof und Schröder hierin nie weiter, als bis zu dem äußeren Schein von Vornehmheit. Bei den Lebensverhältnissen dieser Künstler konnte das auch kaum anders sein. Eckhof war aus niederer Volksschicht hervorgegangen, Schröder war so zu sagen hinter den Coulissen zu einer Zeit geboren, in welcher auf dem Stande der Schauspieler noch

das drückendste Vorurtheil lastete; er hatte eine wilde zügellose Jugend verleben müssen, war nur durch einen unzerstörbaren sittlichen Kern, durch ein großartiges Talent, durch eine seltene Energie vor dem Untergange bewahrt, zu der außerordentlichen Höhe emporgehoben worden, auf der wir ihn in der zweiten Hälfte seines Lebens als Mensch und Künstler stehen sehen.

Iffland schien nicht blos auf der Bühne, wie im Leben ein vornehmer Mann, er war ein solcher in Wirklichkeit. Der gute Grund, der bei ihm auch in dieser Beziehung im älterlichen Hause gelegt worden war, konnte selbst in dem in der Regel damals sehr wüsten und zerfahrenen Theaterleben gewahrt werden, da er das Glück hatte, seine ersten Schritte als Schauspieler bei einem gut begründeten und geregelten Kunstinstitut, bei dem Hoftheater in Gotha, unter den Augen eines vollendeten Meisters wie Eckhof zu thun — von hier in die nicht minder vornehme Sphäre des Mannheimer Nationaltheaters und in nahe persönliche Beziehung zu Dalberg zu kommen. Das eigentliche, tiefe und klägliche Theaterelend, wie es Eckhof und Schröder hatten durchmachen müssen, hat Iffland aus eigener Erfahrung nie kennen gelert.

Das Größte und Bedeutendste, was Iffland als Schauspieler leistete, worin er vermöge der ihm eigenthümlichen nobelen und würdevollen Repräsentation excelliren mußte, war das feine Lustspiel und das bürger-

liche Drama. Scharf gezeichnete Characterrollen im Lustspiel und die ehrenfesten Biedermänner, namentlich in seinen eigenen Stücken, wie der Oberförster in den „Jägern“, Kriegsrath Dallner in „Dienstpflicht“ u. s. w., dürften kaum jemals vollendeter zur Darstellung gelangt sein, wie durch ihn.

Bezeichnend ist, was Schiller in einem Briefe an Goethe von Iffland sagt: „In solchen Originalen, wie der taube Apotheker, ist es eigentlich, wo Iffland mich immer entzückt hat. Denn das Naturell thut hier so viel, alles scheint hier augenblicklicher Einfall und Genialität; daher ist es unbegreiflich und man wird zugleich erfreut und außer sich gesetzt. Hingegen in edlen, ernsten und empfindungsvollen Rollen bewundere ich mehr seine Geschicklichkeit, seinen Verstand, Calcul und seine Besonnenheit. Hier ist er immer bedeutend, planvoll und beschäftigt und spannt die Aufmerksamkeit und das Nachdenken, aber ich kann nicht sagen, daß er mich in solchen Rollen eigentlich entzückt und hingerissen hätte, wie von weit weniger vollkommenen Schauspielern geschehen ist. Daher würde er mir für die Tragödie kaum eine poetische Stimmung geben können.“

Daß Schiller mit diesen Worten den Darsteller Iffland höchst treffend characterisirt, dafür sprechen auch alle anderen maßgebenden Stimmen damaliger Zeit; selbst seine enthusiastischen Verehrer müssen zugeben, daß die Grenzen seines darstellerischen Talents auf dem

Gebiete des Trauerspiels und des höheren Drama's überhaupt nicht sehr weit gesteckt waren. Es soll sich das vorzugsweise in Schillerschen Rollen gezeigt haben, wie z. B. im Franz Moor, im Verrina, im Wallenstein und Tell.

Die eminente Beherrschung der Kunstmittel, die ihm zu Gebote stand, half ihm allerdings darüber hinweg, daß ihm für Rollen dieser Art eine idealere Auffassung und jener jugendliche begeisterungsvolle, unwillkührlich mit sich fortreißende Schwung abgingen. Er wußte, wie selten ein Darsteller, durch feine, höchst geistreiche Auseinandersetzung, durch überraschende Effecte stets auf das große Publicum zu wirken, das er gerade in den Rollen des großen Dramas stets auf seiner Seite hatte, während der tiefer blickende Kritiker wohl die Arbeit des geistvollen Darstellers zu schätzen wußte, sich aber im Inneren von den Leistungen des Künstlers auf dem Gebiete, auf das diesen natürliche Begabung vorzugsweise angewiesen hatte, erst wirklich angeheimelt und ergriffen fühlte. Wie groß aber der Fleiß des Darstellers, wie außerordentlich dessen Kunstfertigkeit gewesen sein muß, wird dadurch bewiesen, daß er gerade mit seinen Leistungen in der Tragödie so sehr auf das Publicum wirkte, trotzdem ihm auch die äußeren Mittel für die idealen Gestalten dieses Genres abgingen — also daß ihm dasjenige fehlte, auf das die Menge in der Regel vorzugsweise viel giebt. Iffland besaß für hochtragische und

überhaupt in höherer, idealer Sphäre sich bewegende Rollen keineswegs ein vortheilhaftes Aeußere: er war untersetzter Gestalt mit etwas starkem Leib und unschönen Beinen; er hatte ein volles Gesicht, ein stark hervortretendes Kinn, einen breiten Mund — nur sein schönes ausdrucksvolles Auge und eine meisterhafte Mimik kamen ihm zu statten, denn auch sein Organ war wenig ausgiebig, in seinem Umfange beschränkt, so daß es ihm oft begegnete, daß in Momenten leidenschaftlicher Erregung und höherer dramatischer Rhetorik die Stimme umschlug. Mit großer Geschicklichkeit wußte er jedoch diese Mängel des Organs zu stark wirkenden Effecten zu benutzen. Tieck spricht sich darüber im „Phantasus" folgendermaßen aus:

„Iffland hat für seine Tonlosigkeit ganz eigene Modulationen erfinden müssen, woher jenes Zurücksinken der Stimme, jenes Husten, die Pausen, das Stottern der Verlegenheit und, um Effect zu machen, dies plötzliche Aufkreischen, nebst anderen Auswegen entstanden sind; künstliche Befehle, theils um den Mangel zu verdecken, theils um aus diesem Mangel eine Art von Schönheit zu bilden. Das aber ist es gerade, was an ihm bewundert, ja ihm nachgeahmt wird, und aus welchen Schwächen und Mängeln eine Kritik der Kunst und eine Schauspielerschule sich zu verbreiten anfängt, die geradezu Alles umkehrt und die Sachen auf den Kopf stellt".

Wir dürfen dabei jedoch nicht übersehen, daß Alles, was an Ifflands Darstellungen von der damaligen Kritik gewiß nicht mit Unrecht gerügt ward, erst während seiner Wirksamkeit in Berlin, also in der zweiten Periode seiner schauspielerischen Thätigkeit, nach und nach entstanden ist. Die damaligen Zeitumstände, hauptsächlich aber die Schwäche der Beifallssucht, die dem Künstler allerdings eigen war, verleiteten ihn, wie so viele Andere nach ihm, auf den äußeren, auf den augenblicklich blendenden Effect hin zu spielen — und wie das stets der Fall ist, so waren es auch diese Absonderlichkeiten, also gerade die Fehler des Künstlers, was von seinen Epigonen angenommen ward.

Wie wahr ist doch Schillers Wort: „Ja, wie er sich räuspert und wie er spuckt &c.“!

Iffland war in seinen letzten Jahren vollständig das geworden, was heut' zu Tage fast alle darstellerischen Talente ersten Ranges werden: ein Virtuos. Keine Kunst verträgt aber das egoistische Virtuosenthum weniger, als die Kunst der Bühne, deren Aufgabe es ist, uns ein Dichterwerk in seiner Ganzheit in lebendiger Darstellung zur Anschauung zu bringen. Dieser Zweck kann aber nur erreicht werden durch ein gemeinsames Zusammenwirken aller einzelnen Kräfte, durch ein verhältnißmäßiges sich Unterordnen selbst der bedeutenden darstellerischen Elemente im Dienste des Kunstwerks, durch möglichstes Aufrechterhalten der Coordination aller,

selbst der in kleinen Rollen Mitwirkenden, also durch das, was man ein gutes Ensemble nennt. Sobald als der eine oder der andere Darsteller zu sehr sein Uebergewicht über die anderen geltend macht, für sich allein spielt und somit zu sehr in den Vordergrund sich drängt und aus dem Rahmen heraustretend wohl gar die anderen Mitwirkenden absichtlich in den Schatten zu stellen sucht, bekommt das Ganze eine schiefe Stellung, wird die totale Wirkung des Kunstwerks abgeschwächt, geht somit der eigentliche Zweck der scenischen Darstellung verloren.

Die höchste künstlerische Fertigkeit, also die Virtuosität, darf, in der Schauspielkunst wenigstens, immer nur Mittel zum Zwecke, nicht Selbstzweck sein. Ihrer selbst wegen darf sie nur z. B. im musikalischen Solostück, also im Gesangs- oder Instrumental-Concertstück, auftreten — was würde man aber dazu sagen, wenn z. B. bei Aufführung eines Chors, einer Symphonie, eines Streichquartetts oder überhaupt eines nur auf Gesammtwirkung berechneten großen Musikstücks, irgend eine Stimme oder ein Instrument sich hervordrängen und die anderen, hier vollständig gleich berechtigten Stimmen dominiren, sie zum Nachgeben, zu einem begleitungsartigen sich Verhalten zwingen wollte!

Ifflands Wirken als Darsteller war trotz alledem der Kunst sehr heilbringend, und viele gute Seiten der heutigen Darstellungskunst sind Reminiscenzen aus seiner Zeit, Resultate seiner trefflichen Schule, da er, obwohl

selbst das virtuosenhafte Effectspiel — besonders auf seinen sehr zahlreichen Gastspielreisen — übend, dergleichen doch nicht bei seinen Schülern duldete, diese vielmehr immer und immer wieder auf Natürlichkeit und Einfachheit hinwies.

Seiner Schule und überhaupt der besten, d. h. der auf Wahrheit und Natur begründeten, Richtung der Schauspielkunst förderlich war er namentlich als Theaterdichter.

Wie alle Schauspieler, die für das Theater geschrieben haben — selbst Shakespeare nicht ausgenommen — kam es ihm hauptsächlich darauf an, für die scenische Darstellung, für den unmittelbaren täglichen Bedarf des Theaters Stoff zu liefern, das Repertoire mit brauchbaren Stücken zu versehen. Der eigentliche literarische Zweck hat den schriftstellernden Schauspielern stets entweder ganz fern gelegen oder er stand und steht ihnen nur in zweiter Reihe. Haben dessen ungeachtet dergleichen Stücke wirkliche literaturhistorische Bedeutung erlangt, wie die Iffland's, oder sind sie gar von allerhöchstem künstlerischem und schriftstellerischem Werth, also die höchsten Muster für dieses Feld des Schriftthums geworden, wie Shakespeare's Werke, so ist es eben das Werk des großen Talents, bei Shakespeare des riesenhaften Genie's gewesen, was so große, weit über die ursprüngliche Absicht hinausgehende Resultate erzeugt hat.

Das künstlerische Princip der Stücke Iffland's ist, das eng begrenzte bürgerliche Leben mit seinen Freuden und Schmerzen, mit seinen guten und schlimmen Seiten zu schildern; Menschen hinzustellen, wie man sie täglich auf allen Straßen, in allen Familienkreisen, in allen Lebensverhältnissen sieht; Zustände vorzuführen, die unter scheinbarer Alltäglichkeit doch auch unendlich viel Stoff für den schärfer blickenden Psychologen darbieten — kurz dem Publicum einen Spiegel vorzuhalten, in dem ein Jeder sein eigenes Bild erblicken kann.

Aber auch noch ein anderes, ein social-reformatorisches Princip tritt neben dem künstlerischen in Iffland's Stücken so stark hervor, daß man sie zu den entschiedensten Tendenzstücken zählen muß — freilich in ganz anderem und weit besserem Sinne, als gewisse elende Machwerke unserer Tage, deren Verfasser die dramatische Kunst zu unsauberen Parteizwecken erniedrigen, in gemeinster Effecthascherei mit wohlfeilen demokratischen Tiraden auf den Beifall der „großen Schaar der Tröpfe und der tausend hohlen Köpfe" (wie Basilio im „Barbier von Sevilla" singt) speculiren. In Iffland's bürgerlichen Schauspielen spricht sich ein edler sittlicher Zorn über die Verkommenheit der damaligen politischen Zustände in Deutschland, über den kleinlichen und doch so verderblichen Despotismus und den erbärmlichen Knechtssinn der damaligen Bu-

reaukratie aus. Seine schurkischen Amtleute sind ebenso wahre und unverfälschte Gestalten aus dem Leben, als seine ehrenhaften Kriegsräthe, Fürsten, Officiere u. s. w. Wenn auch Schiller in seiner berühmten Parodie „Shakespeare's Schatten“ gegen das allerdings sehr reale bürgerliche Drama auftritt, freilich damit auch sich selbst wegen seines eigenen bürgerlichen Trauerspiels „Kabale und Liebe“ persifflirt, indem er sagt:

O die Natur, die zeigt auf unsern Bühnen sich wieder,
Splitternackt, daß man jegliche Rippe ihr zählt.
— — — — — — — — —
Ja, ein derber und trockener Spaß, nichts geht uns darüber,
Aber der Jammer auch, wenn er nur naß ist, gefällt.
— — — — — — — — —
— — — Uns kann nur das Christlichmoralische rühren
Und was recht populär, häuslich und bürgerlich ist.
— — — — — — — — —
— Man sieht bei uns nur Pfarrer, Kommerzienräthe,
Fähndriche, Sekretairs oder Husarenmajors.
— — — — — — — — —
— Sie machen Kabale, sie leihen auf Pfänder, sie stecken
Silberne Löffel ein, wagen den Pranger und mehr.
— — — — — — — — —
— — — Uns selbst und unsere guten Bekannten,
Unsern Jammer und Noth suchen und finden wir hier —

so ist es doch gerade Schiller's „Kabale und Liebe“ gewesen, was Iffland auf diese Bahn gebracht, ihn

endlich zum hauptsächlichsten Träger des christlich-moralischen bürgerlichen Schauspiels gemacht hat.

Als dramatischer Schriftsteller ist Iffland äußerst fruchtbar gewesen. Einige seiner Werke sind noch gegenwärtig brauchbar und haben eine bleibende Stellung auf dem Repertoire der deutschen Bühnen errungen. Sein vorzüglichstes Werk, das für die ganze Gattung des bürgerlichen Drama's als mustergültig zu betrachten, ist das Schauspiel „die Jäger"; nächst diesem wahrhaften Meisterwerke erscheinen hin und wieder immer noch „der Spieler," „die Advokaten," „Elise von Valberg," auf dem Repertoire; aber noch manches andere seiner Stücke (z. B. „Dienstpflicht," „Scheinverdienst," „Verbrechen aus Ehrsucht," „die Mündel," besonders auch das berühmte Lustspiel „die Hagestolzen") dürfte durch geschickte Bearbeitung unserer Zeit näher gerückt und daher für das Theater im Allgemeinen, für die Darsteller, die an Iffland'schen Rollen viel, sehr viel lernen können, und auch für das Publicum von großem Vortheil werden können, denn Iffland's Stücke haben das, was den meisten dramatischen Werken unserer Zeit fehlt: einen durch und durch gesunden, wahrhaft sittlichen Kern; die Charactерzeichnung ist überall eine scharfe, consequent durchgeführte und naturwahre; die Handlung, obwohl sich stets in engen bürgerlichen Kreisen bewegend, ist stets interessant und spannend, weil der Dichter vermöge einer

unumschränkten Beherrschung der Form, vermöge eines Aufbaues der Stücke, der allenthalben bis in's Einzelne die Meisterhand bethätigt — selbst kleinere, oft sogar unscheinbare Stoffe zu heben, ihnen eine so rege Theilnahme zu sichern weiß, daß man sich bei einigermaßen guter Darstellung von einem solchen Stücke lebhaft angezogen und gefesselt fühlen muß.

Durch alle die großen Vorzüge seiner Stücke ist Iffland also auch als dramatischer Schriftsteller zu einer wahrhaft bedeutenden, ja ein wichtiges Element repräsentirenden Erscheinung in der Literaturgeschichte geworden.

Er war überhaupt einer der Menschen, die nicht umsonst für das Vaterland gelebt haben; er hat sich durch sein Wirken als Schauspieler, Bühnenvorstand und dramatischer Schriftsteller nicht allein um die Kunst, sondern auch um das Allgemeine, um Erweckung und Kräftigung deutschen Geistes, also um den wahrhaften moralischen und politischen Fortschritt sehr, sehr verdient gemacht und sich die berechtigtsten Ansprüche auf den Dank und die Verehrung des deutschen Volks erworben. — —

Eines der größten darstellerischen Talente, welche am Ende des achtzehnten, und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in der Kunstwelt glänzten, war

Ferdinand Ochsenheimer.

Es ward dieser ausgezeichnete Künstler im Jahre 1756 in Mainz geboren. Als der Sohn einer geachteten Familie erhielt er eine gute Erziehung und ward für das Universitätsstudium bestimmt. Seine Vorliebe für die dramatische Kunst trieb ihn jedoch bald auf die theatralische Laufbahn, die er bei einer reisenden Gesellschaft begann. Als Mitglied derselben bereiste er durch mehrere Jahre die rheinischen, schwäbischen und baierischen Städte, bis er nach einem mehrjährigen Engagement in Ansbach endlich 1797 zu der churfürstlich sächsischen privilegirten Schauspielergesellschaft von Franz Seconda kam, welche damals im Winter in Dresden, während der Messen in Leipzig und im Sommer in Prag Vorstellungen gab. Hier gelangte er, ganz auf das Characterfach sich beschränkend, zu der Höhe seiner Künstlerschaft und sein Name ward nunmehr neben den ersten Größen der deutschen Bühne genannt.

Ochsenheimer scheint, im Gegensatz zu den meisten dramatischen Künstlern, den öfteren Wechsel des Engagements nicht geliebt zu haben, denn auch bei der Seconda'schen Gesellschaft blieb er volle zehn Jahre. Sein ernstes ruhiges Wesen, seine Vorliebe für naturwissenschaftliche Studien, die er neben seinem Berufe als Schauspieler mit großem Eifer und wirk-

lichem Erfolg betrieb, die Ehrbarkeit im bürgerlichen Leben, die ihm viele Freunde in gebildeten Kreisen und den Zutritt in anständige Familien verschaffte — Alles das mochte dazu beitragen, daß er sich nicht gern von der Stellung trennte, die er einmal hatte.

Endlich aber ward er (1807) an das Hofburgtheater nach Wien, also in einen Wirkungskreis berufen, der seinem großen Talente vollkommen entsprechend war. Der Wiener Hofbühne blieb er bis zu seinem Tode (1822) treu.

Auch hier setzte er seine naturgeschichtlichen Studien fort, und machte sich sogar mit seinem Werke „die Schmetterlinge Europa's," das Professor Treitschke nach Ochsenheimer's Tode fortsetzte, auch in der gelehrten Welt einen geachteten Namen. Seine reichhaltige Schmetterlingssammlung ward für das naturhistorische Museum in Wien angekauft.

Ochsenheimer gehörte zu denjenigen Künstlern, die nur durch hohe geistige Begabung, durch ächte Kunstbegeisterung, edelste Kunstgesinnung und den eisernsten Fleiß groß geworden sind, denn seine äußeren Mittel waren ihm, mit Ausnahme des edlen, ein bedeutendes seelisches Leben ausdrückenden Gesichts, nicht so günstig, daß er durch sie hätte blenden können. Seine Gestalt war schmächtig, seine Haltung nachlässig, den Kopf hielt er seitwärts nach vorn geneigt. Sein Organ war schwach und hatte einen etwas hohlen

Klang. Für die großen heroischen Rollen der Tragödie reichten diese äußeren Mittel nicht ganz aus und Aufgaben dieser Art konnte er deshalb nicht immer so zur Geltung bringen, wie er selbst sie dachte — aber stets hatte er sie in höchster Feinheit ausgearbeitet, mit einem außerordentlichen Aufwand von Geist und Poesie ausgestattet. Von seinen hochtragischen Rollen war namentlich der Talbot in der „Jungfrau von Orleans" berühmt.

Seine schönsten und vollendetsten Darstellungen waren die Intriguanten des bürgerlichen Schau- und Trauerspiels und seine Lustspielcharactere. Die schleichenden Bösewichte in Iffland's Schauspielen haben selten wieder eine so vollendete Darstellung gefunden, als durch Ochsenheimer; weltberühmt war aber sein Wurm in „Kabale und Liebe." Diese Leistung ist das Vorbild vieler der bedeutendsten Darsteller der Rolle geworden und noch gegenwärtig haben Ochsenheimer's Auffassung und einzelne von ihm gebrauchte Nuancen Geltung. —

Zu den anmuthigsten und poesievollsten Persönlichkeiten, an denen die Geschichte der dramatischen Kunst in der Epoche des großen Aufschwungs der deutschen Dichtkunst so reich war, zählt auch

Corona Schröter.

Diese Darstellerin war eine der schönsten Zierden des berühmten Dilettantentheaters am Weimarischen Hofe und später des Hoftheaters unter Goethe und Schiller, so recht geeignet, die hochpoetischen Gestalten der großen Dichterfürsten in idealer Reinheit wiederzugeben.

Corona Schröter, die Tochter des trefflichen Schauspielers Andreas Schröter, genannt Müller, ward 1758 zu Warschau geboren, kam aber sehr jung nach Deutschland. Ihr musikalisches Talent und ihre schöne Stimme hatten sie der Oper zugeführt, zugleich aber errang sie sich auch als Concertsängerin bald einen großen Ruf. Mit ihrem Vater war sie abwechselnd in Hamburg, Mannheim und bei der Franz Seconda'schen Gesellschaft. Im Jahre 1778 kam sie nach Weimar und hier trat sie alsbald vollständig zum Schauspiel über, dazu angeregt durch das großartige künstlerische Leben, das schon dort herrschte, zu jener Zeit sowie namentlich auch durch Goethe und Schiller, welche Corona's großes Talent bald erkannt hatten. Das große tragische Fach war das Gebiet, auf dem diese Künstlerin wahrhaft Bedeutendes leistete, denn ihre prachtvollen äußeren Mittel — eine herrliche, ebenmäßige, junonische Gestalt, ein schönes ausdrucksvolles Antlitz, ein Organ von unendlichem Wohlklang — und

ein tief inneres seelisches Leben eigneten sie ganz besonders zu dergleichen Gestaltungen. Goethe's Iphigenia war eine der Leistungen Corona's, die nur in äußerst seltenen Fällen erreicht worden sind.

Aber auch für das bürgerliche Schauspiel und für das Lustspiel war sie in hohem Grade befähigt. Hier wußte sie durch Anmuth und Grazie unwiderstehlich hinzureißen und zu interessiren, und ebenso wie ihre hochtragischen Darstellungen waren ihre Leistungen im Lustspiel von einem eigenthümlichen poetischen Glanz umflossen.

In den letzten Lebensjahren stellte sich bei dieser Künstlerin ein Brustleiden ein, das endlich so sehr überhand nahm, daß Corona Schröter sich im Jahre 1803 nach Ilmenau zur Erholung zurückziehen mußte. Sie hoffte, hier in Ruhe und Abgeschiedenheit Genesung zu finden, allein noch in demselben Jahre ereilte sie der Tod.

Wie hoch Goethe dieses herrliche Talent schätzte, beweist er in dem Gedicht „Auf Miedings Tod," in welchem er Corona Schröter den Ehrenplatz unter den damaligen Künstlern Weimars anweist, indem er Folgendes von ihr sagt:

Ihr Freunde Platz, weicht einen kleinen Schritt —
Seht, wer da kommt und festlich näher tritt!
Sie ist es selbst; die Gute fehlt uns nie:
Wir sind erhört, die Muse sendet sie.

Ihr kennt sie wohl, sie ist's, die stets gefällt,
Als eine Blume zeigt sie sich der Welt:
Zum Muster wuchs das schöne Bild empor
Vollendet nun, sie ist's und stellt es vor.
Es gönnten ihr die Musen jede Gunst
Und die Natur erschuf in ihr die Kunst;
So häuft sie willig jeden Reiz auf sich,
Und selbst dein Name ziert, Corona, Dich.

Es ist oben bereits von einem Künstler die Rede gewesen, den Iffland beim Antritt seiner Direction des Berliner Nationaltheaters vorfand und zu dem er sich in hohem Grade hingezogen fühlte, obwohl die Naturen Beider einander ganz entgegengesetzt waren. Es ist dieser Künstler

Johann Friedrich Ferdinand Fleck,

eines der größten Talente, welche die Geschichte der Darstellungskunst aufzuweisen hat.

Fleck war von guter Familie. Sein Vater war Rathsherr in Breslau. Am 12. Januar 1757 geboren, erhielt eine sorgfältige Erziehung im älterlichen Hause, das er 1776 verließ, um in Halle Theologie zu studieren.

Hatte er schon in Breslau eine große Neigung für das Theater gefaßt, so wurde diese noch gesteigert, als er bei seinen Ausflügen von Halle nach Leipzig hier die Vorstellungen der Bondinischen Gesellschaft sah.

Bei seinem großen Talent für die Darstellungskunst mußte der Drang zu dieser bei ihm ein mächtiger sein; dennoch entschloß er sich nicht eher dazu, seinen bereits gewählten Lebensberuf zu verlassen, als nachdem sein Vater im Jahre 1777 gestorben war und ihm dadurch die materiellen Mittel zum Universitätsstudium entzogen wurden.

Bezeichnend ist es, daß die Lebensverhältnisse und Lebensschicksale, die diesen Künstler, der bestimmt war die ideale Richtung der Schauspielkunst mit vollendeter Meisterschaft zu vertreten, mit denen Iffland's, des Repräsentanten der realen Richtung, des bürgerlichen Schauspiels, gleichen Schritt hielten. Wie dieser war Fleck in anständigen bürgerlichen Verhältnissen geboren und erzogen, wie dieser war er für das Studium der Theologie bestimmt, und in demselben Jahre (1777), in dem Iffland in Gotha zum ersten Male die Bühne betrat, debutirte Fleck in Leipzig als Baron Kreutzer in dem Schauspiel „die abgedankten Officiere" von Stephanie.

Sein Talent ward sofort erkannt. Wie alle Anfänger spielte auch er zuerst fast nur Liebhaberrollen. Für dieses Fach hatte er jedoch wenig Neigung und in das Fach der Characterrollen konnte er in Leipzig nicht kommen, da damals Reinecke als gefeierter Characterspieler bei der Bondinischen Gesellschaft glänzte. Nach zweijährigem Engagement verließ er daher diese Bühne

und ging zu Schröder nach Hamburg, der sofort mit scharfem Blick den Werth dieses großen Talents zu würdigen wußte und dasselbe in überraschend kurzer Zeit zu einem Stern erster Größe heran bildete. Fleck blieb bei der Hamburger Bühne, auch nachdem Schröder seine erste dortige Direction im Jahre 1780 abgeschlossen hatte, bis er 1783 nach Berlin zu der Döbbelinschen Gesellschaft übertrat. Berlin blieb auch der Schauplatz seines Wirkens. Hier verheirathete er sich mit der ausgezeichneten Darstellerin Louise Mühl, die sich nach Fleck's Tode mit dem Kammermusikus Schröck verehelichte, 1842 in Pension trat und 1846 neunundsechszig Jahre alt in Berlin starb.

Als nach Friedrich's des Großen Tode König Friedrich Wilhelm II. das Döbbelinsche Unternehmen zum königlichen Nationaltheater erhob, ward Fleck Mitglied desselben. Von 1790 an war er Regisseur und bekleidete dieses Amt auch unter Iffland's Direction bis zu seinem 1801 erfolgten Tode.

Wie schon oben angedeutet war Fleck der Künstler, welcher die eben erst durch Schiller hervorgerufene und so unendlich großartig zur Geltung gebrachte idealisirende Richtung der dramatischen Kunst vertrat. Er war der beredteste Interpret derselben, der größte Schillerdarsteller seiner Zeit, zugleich aber auch nicht minder bedeutend in Shakespeare's großen Characteren — im Lustspiel ein Darsteller von äußerster Feinheit und Ab-

geschliffenheit, im bürgerlichen Schauspiel bei schärfster Characteristik dem Genre einen hohen poetischen Glanz verleihend. In der hohen Tragödie, wie im bürgerlichen Drama soll unbeschadet seiner künstlerischen Selbstständigkeit stets der Einfluß der ihm zuerst bekannt gewordenen Darsteller ersichtlich gewesen sein: in ersterer der Reinecke's, in letzterem der Schröders.

Das Urtheil Schröders über Fleck ist in der Biographie des großen Hamburger Bühnenvorstands von Meyer niedergelegt: „die Natur hatte Geist und Körper an Fleck reichlich ausgestattet. Er durfte sich ihr überlassen und überließ sich ihr mit beispielloser Sicherheit. Er war bei seinen ersten Schritten auf der Bühne zu Hause, und benahm sich auch so. Sein Auge funkelte, seine Stimme war tönend und herzergreifend, sein Körper athletisch gebildet. Die Tracht der Vorzeit stand ihm besser, als neuere Staatskleider, innere unvergängliche Würde war ihm deutlicher aufgeprägt, als äußerer erlernter Anstand. Sein Götz, Otto (von Wittelsbach), Karl Moor sind dem Kenner unvergeßlich. Drollige und treuherzige Alte des Lustspiels gelangen ihm nicht weniger. Der Oberförster in den „Jägern," der geadelte Kaufmann, der Schulmeister im „Geburtstag", der Jude Baruch in „Dienstpflicht" gehörten ihm eigenthümlich. In niedrigkomischen Rollen machte er die schlesische Volkssprache glücklich geltend. Das Verzeichniß seiner glänzenden, trefflich durchgeführten Darstel-

lungen würde einen großen Raum einnehmen; und wollte man derer erwähnen, in denen er durch geistreiche unvorhergesehene Züge überraschte, so würden vielleicht alle anzuführen sein. Er arbeitete nicht in Bruchstücken. Seine Darstellung war aus einem Guß und bildete ein Ganzes, wenn gleich die Form nicht immer ausgefüllt, zuweilen gesprengt war. Er trieb keine Marktschreierei, heuchelte nicht, was er nicht empfand, strebte keinem fremden Muster nach, aber überströmend voll von seiner eigenen Ansicht konnte er die Fluth nicht immer bändigen, die über die Ufer trat, oder den Geist zügeln, der sich einer bestimmten Fährte ergeben hatte. Willkommen war sein Anblick stets, war auch dann noch zu bewundern, wenn man ihm eine andere Richtung gewünscht hätte."

Schon während seines Aufenthalts in Hamburg, in der Zeit, nachdem Schröder die Direction niedergelegt hatte, begann Fleck Rollen aus dem Heldenväterfach zu spielen, wie den alten Moor, den Odoardo, u. s. w., obgleich er selbst noch ein junger Mann war. In Berlin waren es vorzugsweise viele Rollen dieser Art, so wie solche aus dem eigentlichen Character- und Intriguantenfach, mit denen er wahrhaft Großes erreichte. Zur Vollendung in seiner Kunst kam er in Berlin, namentlich unter Iffland's Direction. Ein sehr genau und scharf gezeichnetes Bild des Künstlers Fleck giebt Tieck, indem er von ihm sagt:

„Fleck war schlank, nicht groß *), aber von schönstem Ebenmaße, hatte braune Augen, deren Feuer durch Sanftheit gemildert war, fein gezogene Brauen, edle Stirn und Nase, sein Kopf hatte in der Jugend Aehnlichkeit mit dem Apollo.

„In den Rollen eines Essex, Tancred, Ethelwolf war er bezaubernd, am meisten als Infant Pedro in „Ines Castro", der, wie das ganze Stück, sehr schwach und schlecht geschrieben ist, von ihm gesprochen klang aber jedes Wort wie die Begeisterung des edelsten Dichters. Sein Organ war von der Reinheit einer Glocke und so reich an vollen klaren Tönen, in der Tiefe wie in der Höhe, daß nur derjenige mir glauben wird, der ihn gekannt hat; denn wahres Flötenspiel stand ihm in der Zärtlichkeit, Bitte und Hingebung zu Gebote, und ohne je in den knarrenden Baß zu fallen, der uns oft so unangenehm stört, war sein Ton in der Tiefe wie Metall klingend, konnte in verhaltener Wuth wie Donnerrollen und in losgelassener Leidenschaft mit dem Löwen brüllen. Der Tragiker, für den Shakespeare dichtete, muß, nach meiner Einsicht, viel von Fleck's Vortrag und Darstellung gehabt haben, denn diese wunderbaren Uebergänge, diese Interjectionen, dies

*) Das stimmt freilich nicht damit überein, wenn Meyer von Fleck's „athletischem" Körper spricht.

Anhalten und dann der stürmende Strom der Rede, sowie jene zwischen geworfenen naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken gab er so natürlich wahr, daß wir gerade diese Sonderbarkeit des Pathos zuerst verstanden. Sah man ihn in einer dieser großen Dichtungen auftreten, so umleuchtete ihn etwas Ueberirdisches, ein unsichtbares Grauen ging mit ihm, und jeder Ton, jeder Blick ging durch unser Herz. In der Rolle des Lear zog ich ihn dem großen Schröder vor, denn er nahm ihn poetischer und dem Dichter angemessener, indem er nicht so sichtbar auf das Entstehen des Wahnsinns hinarbeitete, obgleich er diesen in seiner ganzen furchtbaren Erhabenheit erscheinen ließ. Wer damals seinen Othello sah, hat etwas Großes erlebt. In Macbeth mag ihn Schröder übertroffen haben, denn den ersten Act gab er nicht bedeutend genug, und den zweiten schwach, selbst ungewiß; aber vom dritten an war er unvergleichlich, und groß im fünften. Sein Shylok war grauenhaft und gespenstig, aber nie gemein, sondern durchaus edel. Viele der Schiller'schen Charactere waren ganz für ihn gedichtet; aber der Triumph seiner Größe war, so groß er auch in Vielem sein mochte, der Räuber Moor. Dieses titanenartige Geschöpf einer jungen und kühnen Imagination erhielt durch ihn furchtbare Wahrheit, edle Erhabenheit, die Wildheit war mit so rührender Zartheit gemischt, daß ohne Zweifel der Dichter bei

diesem Anblick selbst über seine Schöpfung hätte staunen müssen. Hier konnte der Künstler alle seine Töne, alle Furien, alle Verzweiflung geltend machen, und entsetzte sich der Zuhörer über dieses ungeheuere Gefühl, das in Ton und Körper dieses Jünglings die ganze volle Kraft antraf, so erstarrte er, wenn in der furchtbaren Rede an die Räuber, nach Erkennung des Vaters, noch gewaltiger derselbe Mensch raset, ihn aber nun das Gefühl des Ungeheuersten niederwirft, er die Stimme verliert, schluchzt, in Lachen ausbricht über seine Schwäche, sich knirschend aufrafft und noch Donnertöne ausstößt, wie sie vorher noch nie gehört waren. Alles, was Hamlet von der Gewalt sagt, die ein Schauspieler, der selbst das Entsetzlichste erlebt hätte, über die Gemüther haben müßte, alle jene dort geschilderten Wirkungen traten in dieser Scene wörtlich ein. — Auch die sogenannten Characterrollen im bürgerlichen Drama gab er tüchtig, edel und brav, und mischte ihnen einen Humor bei, der sie höchst liebenswürdig machte. Der Oberförster in den „Jägern“ war eine seiner launigsten und tiefsten Darstellungen, Iffland selbst hat ihn nie darin erreicht, und Kotzebue konnte sich glücklich schätzen (Fleck spielte zuerst den Meinau in „Menschenhaß und Reue“), daß ein solches Talent ihn zuerst in Berlin bekannt machte.“

Fleck gehörte zu den Künstlern, die nur dann etwas wahrhaft Bedeutendes schaffen können, wenn sie

in der entsprechenden Stimmung sind; es war bei ihm Alles unmittelbare Eingebung, nichts Resultat der Reflexion. Jenes strenge Pflichtgefühl, das Eckhof, Schröder und auch Iffland beseelte und diese Darsteller unter allen Umständen befähigte, Bedeutendes zu liefern, kannte er nicht. In seinen späteren Jahren namentlich kamen aber oft Tage, wo ihm diese Stimmung fehlte, ja ganz äußerliche Umstände, wie ein leeres Haus, ein Verdruß, leider aber auch die Folgen vielen Weintrinkens, zu dem er große Neigung hatte, konnten ihn so verstimmen, daß sein Spiel an solchen Abenden matt und farblos wurde, daß er selbst zu Künsteleien und unkünstlerischen Willkürlichkeiten griff — kurz daß man ihn nicht wieder erkannte. Zuweilen begegnete es ihm auch, daß ihn mitten in einer Rolle die gute Laune verließ, und dann ließ er die Rolle, die er vortrefflich begonnen hatte, gänzlich fallen. Der Berliner Witz sagte deshalb, man könne nie mit Bestimmtheit vorher wissen, ob man am Abend den großen oder den kleinen Fleck zu sehen bekommen würde. Daß er jedoch, wenn er nur ernstlich wollte, auch selbst den Dämon der bösen Stimmung bannen konnte, beweist ein Verfall im Berliner Hoftheater, den Eduard Devrient folgendermaßen erzählt:

„Er (Fleck) hatte bei einer Darstellung des Carl Moor übellaunig und verstimmt, weil seine erste Scene nicht Beifall genug gefunden, im Verfolg des Spiels eine so beispiellose Gleichgültigkeit gezeigt, daß das Publicum

zu murren begann, und als er gar bei einem Monologe den Finger in den Lauf seiner Stutzbüchse steckte und diese mit aller Nonchalance zu balanciren begann, da brach der Unwille der Zuschauer in lautes Zischen und Pochen aus. Fleck hielt inne, trat einen Schritt gegen die Lampen vor und sah mit seinem wunderbaren Feuerblick über das Parterre hin. Alles verstummte, ein Augenzeuge sagt: der Athem sei ihm vor diesem Blick vergangen, der Staub im Hause müsse gezittert haben. Nun trat Fleck zurück, und mit plötzlich verwandeltem Wesen in seiner Rolle fortfahrend, spielte er mit einer solchen Gewalt hinreißenden Feuers, daß seine aufmerksamsten Bewunderer sich keiner ähnlichen Wirkung erinnern konnten, und das Publicum zu einer wahren Raserei des Beifalls getrieben wurde."

Die letzte große Rolle, die Fleck spielte, war der Wallenstein. Er trat mit derselben auch für immer von der Bühne ab. Eine lebensgefährliche Operation hatte er ein halbes Jahr vor seinem Tode überstanden; man hegte allgemein die größte Theilnahme für ihn und begrüßte ihn mit lautem Jubel, als er wieder hergestellt auf der Bühne erschien — allein er war körperlich so leidend, daß er schon am 20. December 1801, noch nicht fünfundvierzig Jahre alt dem Tode verfiel. Die letzten Worte, die er auf der Bühne als Wallenstein gesprochen: „ich denke einen langen Schlaf zu thun, denn dieser letzten Tage Qual war groß" wurden für den

Darsteller ebenso verhängnißvoll, wie sie es für den herrlichen, erhabenen Schiller'schen Helden selbst sind.

Iffland, der ihm immer Freund gewesen war, widmete Fleck einen Nachruf, in welchem er sich mit wahrhaftem Enthusiasmus über ihn als Künstler und Menschen ausspricht:

„Männlich schöne Gestalt, edle Haltung, bedeutender Schritt, ein Feuerwerfendes Auge verkündeten auf den ersten Anblick den großen Künstler. Ein Seelenton, dessen Melodie unwiderstehlich das Herz gewann, Kraft, Gewalt, ein Feuerstrom, der, wohin der Sturm der Leidenschaft gebot, auf Höhen und in Abgründe mit sich fortriß, die innere Kraft, welche ihm beiwohnte, hat es unnöthig gemacht, sein Talent durch geringe Hülfsmittel, welche sie sein mögen, geltend zu machen. Er war der Vertraute der Natur und wandelte in ihrem Geleite seine Künstlerbahn mit steter und stiller Gewalt; der Ton seiner Gutmüthigkeit, womit er so innig rührte, war nicht das Werk der Kunst, er kam aus seiner redlichen Seele. Neidlos war sein Herz, sein Sinn mittheilend, und ein hohes reges Ehrgefühl war die Richtschnur seines Thuns. Seinen Freunden treu bis zur Aufopferung, kann er Undankbare gemacht haben, niemals aber Unglückliche."

Fleck ruht auf dem Friedhofe vor dem Halleschen Thor; sein Grab schmückt ein Denkmal von Schadow's Meisterhand. —

Eine bedeutende Künstlerpersönlichkeit, in deren Leben und Wirken sich die mächtigen Einflüsse der Hauptvertreter der Schulen kundgeben, welche für den Aufschwung des deutschen Theaters maßgebend waren und noch sind, war

Friedrich August Werdy.

Es ist ein eigenthümliches, überreiches und bewegtes Künstlerleben, das sich zeigt, wenn man den Entwicklungsgang dieses Darstellers bis zu dem Höhepunkt von dessen Künstlerschaft überblickt.

Werdy war einer der Menschen, welchen die Natur die Befähigung und den regsten Sinn für die Kunst im Allgemeinen gegeben hat und die daher sich von derjenigen Sonderkunst sofort angezogen fühlen, die kennen zu lernen sie zuerst Gelegenheit finden, bis sie endlich zu dem Kunstgebiete gelangen, auf dem zu besonderer Größe zu erwachsen sie bestimmt sind.

Bei Werdy (1770 in Dresden geboren) zeigte sich schon in den Knabenjahren eine große Vorliebe für die Tonkunst, in welcher er so rasche Fortschritte machte, daß er bereits in seinem fünfzehnten Jahre als Volontair in das Mannheimer Theaterorchester eintreten konnte. In Mannheim erhielt Werdy jedoch bald durch die dortigen Bühnenleistungen im Allgemeinen, durch die Darstellungen Ifflands und der übrigen her-

vorragende Künstler jenes damals mustergiltigen Theaters, durch Schiller's erstes Auftreten als dramatischer Dichter die lebhafteste Anregung, hier ward sein großes Talent auf das Gebiet hingeleitet, für das er die meiste Begabung hatte. Er widmete sich daher unter Iffland's Leitung mit dem ganzen Eifer wirklicher Begeisterung dem Studium der Darstellungskunst, bis ihn sein Meister im Jahre 1789 debutiren ließ. Werdy's erste Rolle war der Friedenheim in dem Lustspiel „der Gläubiger". Sein Erfolg war ein so bedeutender, daß er sofort für das Mannheimer Theater im Fache jugendlicher Liebhaber engagirt ward.

Er blieb jedoch, da ihm als Anfänger hier nicht die genügende Beschäftigung wurde, nur kurze Zeit bei der Mannheimer Bühne und ging, von Iffland an Schröder warm empfohlen, schon 1790 nach Hamburg.

Schröder empfing den jungen Mann mit großer Herzlichkeit und nahm sich seiner auf das Freundlichste an, da er mit geübtem Blick sofort erkannte, welches schöne Talent ihm zugeführt worden war. Bei dem ersten Besuch, den der junge Werdy im Hause Schröders machte, forderte ihn, um das Talent des Kunstjüngers zu prüfen, dieser auf, etwas vorzulesen. Werdy hatte noch nicht eine Seite gelesen, als Schröder ihm das Buch aus der Hand nahm und zu seiner ebenfalls anwesenden Frau sagte: „Als ob ich Boek höre," und sich zu Werdy wendend sprach er weiter: „Sie werden

von heute ab Ihren Gehalt beziehen, aber gehen Sie ruhig erst sechs Wochen lang in's Theater und hören und sehen Sie, wie wir hier spielen, dann wollen wir von Ihrem Debut sprechen."

Schröder war kein Freund des pathetischen Vortrags und der Manierirtheit, die dem von ihm genannten Darsteller eigen war; junge, lebhafte, leicht empfängliche Gemüther, wie Werdy damals war, sprechen der äußere Glanz der Rede und die pathetische Declamation aber stets lebhaft an, während Einfachheit und Natürlichkeit ihnen in der Regel seltener einen schnellen Eindruck machen. Unter Schröder's Leitung lernte Werdy jedoch bald, seine oft überschäumende Leidenschaftlichkeit und Gluth zu zügeln, Innerlichkeit und Wärme des Gefühls in einfacher naturgemäßer Weise zum Ausdruck zu bringen.

Es währte nicht lange, so zählte Werdy zu den bedeutendsten Talenten des Hamburger Nationaltheaters, dem er auch sieben Jahre lang treu blieb.

Hatte Werdy auch wohl gelernt, die ihm angeborene Leidenschaftlichkeit bei seinen Darstellungen im Zaum zu halten, so doch nicht im gewöhnlichen Leben. Seine Heftigkeit riß ihn oft zu Uebereilungen und Unbesonnenheiten hin, deren schlimmste die war, daß er sich mit Reinhardt an die Spitze derjenigen stellte, welche — wie bereits oben in Schröder's Lebensbeschreibung erzählt ward — jene beklagenswerthe Opposition gegen

den Director erhoben, ja sogar einen Prozeß anfingen, als dieser die Oberleitung der Bühne einem von den Mitgliedern gewählten Ausschusse übertragen wollte. Werdy, an dem Schröder so viel gethan und ihm ein wirklich väterlicher Freund gewesen war, lud damit auf sich den nicht unbegründeten Vorwurf der Undankbarkeit. Iffland tadelte Werdy deshalb ziemlich scharf in einem an diesen gerichteten Briefe: „Mein lieber Werdy!“ schrieb Iffland an ihn, „ich kann mit der Art, wie Ihr Prozeß geführt wurde, unmöglich zufrieden sein, wenn schon ich die Neigung zum Proceß begreife. Was konnten Sie in der Verbindung hoffen? Sie allein waren von Gewicht. Ob die Anderen blieben oder nicht, konnte der Direction gleichgültig sein. Und Reinhardt's überaus schändlicher Brief an Schröder! Alle Eure Schriften hätten durchaus an Würde und Urbanität nicht müssen können übertroffen werden. Ich ärgere mich, wenn eine gute Sache durch Nebendinge verderbt wird. Im Ganzen ist es Ihrer Kunstbahn wahrlich gut, wenn Sie dort wegkommen, aber nie, nie mischen sie sich wieder in die Händel des Theaterpöbels. Man besudelt sich mit Leuten der Art, wie man sich auch benehmen mag.“

In Folge dieser Mißhelligkeiten verließ Werdy die Hamburger Bühne und ging nach einer längeren Reihe von Gastvorstellungen, die er in Bremen und Frankfurt a. M. gab, nach Mannheim, wo er jedoch

nur drei Monate lang blieb und nach dieser Zeit in Frankfurt a. M. Engagement annahm. Hier ward ihm 1801 die Regie übertragen, für die er durch sein Wissen, seinen Ueberblick und sein Talent zu geschmackvollen Arrangements ganz besonders befähigt war.

Sein Ruf im Fache gesetzter Liebhaber und jugendlicher Helden hatte sich durch seine zahlreichen Gastspielreisen über ganz Deutschland verbreitet; doch blieb er bis 1818 bei der Frankfurter Bühne, auch nachdem er bereits in das Fach der älteren Helden übergegangen war. Im genannten Jahre folgte er mit seiner Frau, verwitwet gewesene Vohs, geborene Port, die ebenfalls eine treffliche Darstellerin im Fache der Heroinen war, einem Rufe an das Dresdner Hoftheater, dem damals als Intendant Graf Vitzthum von Eckstädt, als künstlerische Leiter der Theatersecretair Hofrath Winkler (Theodor Hell), der Regisseur Hellwig und der Capellmeister Carl Maria von Weber vorstanden.

Das Dresdener Hoftheater war bereits seit 1814 aus der Franz Seconda'schen Gesellschaft und der italienischen Oper zu einer wirklichen Hofbühne organisirt worden, die jedoch erst 1817 zu einer vollständig stabilen Anstalt wurde, da mit diesem Jahre die Wanderungen nach Leipzig aufhörten, wo 1817 ein stehendes Stadttheater unter Theodor Küstners Leitung gegründet worden war. Eine deutsche Oper hatte jedoch das

Dresdener Hoftheater erst 1817 erhalten. Zur Organisation derselben hatte man Carl Maria von Weber berufen, der von 1812 an Theatermusikdirector in Prag gewesen war.

Schon zu jener Zeit besaß das sächsische Hoftheater einen Verein der trefflichsten Kräfte in Schauspiel und Oper. Es wirkten damals noch als Veteranen Christ, Haffner, Bösenberg und Gailing mit; von jüngeren Talenten im Schauspiel waren die hervorragendsten: Hellwig als Darsteller der reiferen Helden, Julius im Fache der gesetzten Liebhaber und jüngeren Chavaliers und Bonvivants, Burmeister in humoristischen Väterrollen, Frau Hartwig im Fache der Heldinnen, Frau Schirmer im jugendlichen Liebhaberinnenfache. Im Jahre 1819 kamen dazu der vortreffliche Characterspieler Pauli und 1821 Carl Devrient als jugendlicher Held und Liebhaber, später von Zahlhaas für Intriguanten und Repräsentationsrollen, der Komiker Meaubert, und als jugendliche Heldin und Liebhaberin Julie Gley (Frau Rettich, noch gegenwärtig im Fache der Heroinen und Heldenmütter eine Zierde des Hofburgtheaters) und Emil Devrient, der nicht Alternde, noch in unserer Zeit als der größte unter den lebenden deutschen Darstellern Anerkannte.

In einer solchen ausgesucht trefflichen Umgebung konnte Werdy's großes Talent zur höchsten Geltung gelangen. Er stand diesen Künstlern ebenbürtig zur

Seite, wie auch seine Frau mit großer Auszeichnung im Fache der Heroinen mit Frau Hartwig alternirte.

Im Jahre 1831 ward Werdy und Pauli die Regie übertragen, allein Beide traten schon nach einem Jahre von diesem Amte zurück, da sie (wie auch alle bisherigen Regisseure, ja selbst der sonst sehr verträgliche Theatersecretair Hofrath Winkler) sehr bald mit Ludwig Tieck, dem Dramaturgen, in schwere Mißhelligkeiten geriethen.

Tieck war ein Dichter von außergewöhnlicher Begabung, eine Capacität ersten Ranges in der Gelehrtenwelt, ein dramaturgischer Theoretiker, der seines Gleichen sucht, aber nie hat er es verstanden, seine wirklich schönen, geistvollen Ideen der nun einmal nicht zu umgehenden Bühnenpraxis anzupassen. Eduard Devrient characterisirt ihn als Theaterdichter und Dramaturgen höchst treffend in folgenden Worten:

„Wie Tiecks dramatische Gedichte niemals auf der wirklichen Bühne Fuß fassen konnten, weil ihnen eben die Füße dazu fehlten, weil sie nur Flügel hatten und in einer phantastischen Region umherflatterten, zwischen Himmel und Erde eine künstlich und trotzig gebaute Wolkenkuckuksburg bewohnend und Miene machend: Göttern und Menschen eine neue, unerhörte Existenz abzuzwingen: — ebenso vermochte seine dramaturgische Thätigkeit nur selten über das Gebiet der geistigen Willkür hinaus, sich der unerbittlichen Realität der Bühnenforderungen

zu bequemen. Sein Standpunkt blieb ein literarischer, ein unbestimmt grillenhaft romantischer, seine Wirksamkeit eine ungehemmt geistige, ihre Grenze das Wort. — Seine sinnreichen Einfälle und Angaben scheiterten oft an der praktisch künstlerischen Ausführung, man mußte viele Wunderlichkeiten und Grillen in Abzug bringen, um den Kern seiner Meinung, die eigentliche Weisheit seines Urtheils benutzen zu können.“ —

Auch während des Engagements am Dresdener Hoftheater unternahm Werdy öftere Gastspielreisen. Im Jahre 1839 feierten er und seine Frau ihr fünfzigjähriges Künstlerjubiläum und bis zu seinem am 11. August 1847 erfolgten Tod blieb er thätig in seinem Beruf.

Werdy, obgleich vorzugsweise in Schröders Schule gebildet, hatte jedoch auch unter Iffland in Mannheim seine ersten Schritte auf der Künstlerlaufbahn gethan und die dort empfangenen Eindrücke waren so mächtig gewesen, daß sie ihm zum entschiedenen Vortheil seiner Kunstgestaltungen auch in späteren Jahren noch geblieben waren. Sein Spiel zeichnete sich in seinen jüngeren Jahren durch Feuer und Leidenschaft aus, aber er verstand es auch das gehörige künstlerische Maß zu halten und namentlich nie über die Grenze des Natürlichen und Wahrscheinlichen hinauszugehen. Ein ganz besonderer Vorzug war bei diesem Darsteller die Noblesse in seiner äußeren Erscheinung; seine vortheilhafte, elegante Per-

sönlichkeit kam ihm dabei eben sehr zu statten. Alle diese guten Eigenschaften blieben ihm auch, als er in das Fach der Väter übergegangen war. Die Väterrollen edlen Styls in der Tragödie, im bürgerlichen Schauspiel und Lustspiel fanden in ihm einen ganz vorzüglichen Repräsentanten, aber auch den Rollen derberer Art, den polternden Biedermännern und ähnlichen Characteren, wußte er, ohne die Naturwahrheit zu beeinträchtigen, jenen feinen künstlerischen Schliff zu verleihen, den eine solche Figur, und sei sie noch so derb und grobkörnig, stets innerhalb des Rahmens eines Kunstwerks haben muß. —

Wir kommen nun abermals zu einem Künstler, der die Höhe seiner Meisterschaft als Mitglied des Berliner königlichen Theaters erreichte, zu einem Künstler, der eine der merkwürdigsten Persönlichkeiten in der Theatergeschichte ist und in seiner Eigenthümlichkeit ganz vereinzelt dasteht — zu

Ludwig Devrient.

Bevor wir jedoch auf eine nähere Betrachtung dieses außerordentlichen Menschen eingehen, ist es nothwendig der Umgestaltung mit kurzen Worten zu gedenken, welche das Berliner Nationaltheater kurz vor Ludwig Devrients Engagement erfuhr.

Nach Ifflands Tode führte ein Comité, bestehend aus den Mitgliedern Beschort, Herdt, Gern, Unzel-

mann und dem Theatersecretair Esperstädt die Direction des Berliner Nationaltheaters nicht volle fünf Monate lang fort. Von dieser Zeit an trat eine Wendung in der Organisation dieses Instituts ein: es wurde aus dem Nationaltheater ein wirkliches Hoftheater unter dem in Berlin noch jetzt üblichen Namen: „Königliche Schauspiele", und als Vorstand ward am 14. Februar 1819 Graf Carl Moritz von Brühl mit dem Titel eines General-Intendanten der königlichen Schauspiele eingesetzt, also die oberste Leitung nicht wieder in die Hände eines Kunstgenossen gelegt, sondern einem Hofcavalier übergeben.

Der General-Intendant Graf von Brühl — ein Mann von besonderer Vorliebe und Begeisterung für die Kunst, dabei ein liebenswürdiger Hofmann und wirklich guter Mensch — fand bei seinem Amtsantritt ein trefflich organisirtes Institut, einen Kreis von ausgezeichneten Künstlern vor — selbst Iffland ward als Darsteller sofort ersetzt, denn es hatte derselbe kurz vor seinem Tode selbst dafür gesorgt, daß Ludwig Devrient für das Berliner Theater gewonnen wurde.

Ludwig Devrient — der jüngste Sohn eines begüterten Kaufmanns in Berlin, am 15. December 1784 geboren — ist eine der größten und genialsten, aber auch der seltsamsten, man möchte sagen bizarrsten Persönlichkeiten in der Kunstgeschichte. Er war eine edle, hochherzige Natur, die unter günstigeren Verhält-

nissen erwachsen und namentlich in ihrem seltenen Werth zur rechten Zeit erkannt, ein leuchtendes Beispiel sittlicher Größe und Schönheit hätte werden müssen, während er, den im älterlichen Hause Niemand verstanden hatte, mit sich selbst zerfallen, in seinem Inneren zerklüftet war, niemals glücklich gewesen ist, als in den kurzen Momenten höchsten künstlerischen Schaffens.

Sein erstes und größtes Unglück war, daß seine Mutter bald nach seiner Geburt starb, denn er verlor damit das einzige Wesen, welches den seltsamen, von der Art anderer Kinder so ganz verschiedenen Character erkannt und geleitet haben würde. Es ist allerdings eine schwierige Aufgabe, in einer Kindesseele voll von anscheinenden Widersprüchen und von ganz abnormer Organisation den inneren Kern, den großen moralischen Fond heraus zu finden, der hier in der That vorhanden war — dergleichen gelingt in der Regel nur dem feinfühlenden Sinn edler, reiner und hochbegabter Frauen.

Ludwig Devrients Vater, ein schon älterer Mann, wußte nicht, was er aus dem eigenthümlichen Wesen des Sohnes machen sollte, hatte wohl auch als Geschäftsmann wenig Zeit, um den ein Gemisch von Trotz, unbändiger Leidenschaftlichkeit und überströmender Gutherzigkeit und Weichheit des Gefühls darbietenden Character Ludwigs zu ergründen. Die beiden älteren Söhne des Hauses waren bereits erwachsen und kamen selten in das Vaterhaus; mit der Schwester, die nur wenig älter war,

als er, und daher für ihn eine passende Jugendgefährtin hätte sein können, kam Ludwig selten zusammen, und wenn das ja der Fall war, fühlte sie sich durch das Wesen des unbändigen Buben und namentlich durch dessen entsetzliches Gesichterschneiden abgestoßen und floh ihn. So blieb er als Kind ganz einer Wirthschafterin überlassen, die ihn haßte und der er natürlich auch alle möglichen Possen spielte. Der Vater Ludwigs hegte keine Liebe für diesen Sohn, und diese Abneigung ward nicht allein durch die Reden der Wirthschafterin, sondern auch durch die fortwährenden Klagen der Lehrer über den Knaben vermehrt, der allerdings vom Lernen nicht viel wissen wollte. So vereinsamt und ungeliebt dastehend mußte Ludwig sich noch mehr in sich selbst zurückziehen, war es kein Wunder, wenn sein ganzes Wesen etwas Unheimliches annahm. Den Umgang anderer Kinder mied er, weil er fühlte, daß er gehaßt und gefürchtet wurde. Er konnte stundenlang still vor sich hinbrütend regungslos in einem Winkel sitzen und nur die Blitze seiner dunklen Augen verriethen, daß in seinem Inneren ein gewaltiges vulcanisches Feuer tobte, daß eine wilde, ungezügelte Phantasie hier eine seltsam chaotische Welt erschuf. Nur in die Kirche ging er gern und lauschte mit gespannter Aufmerksamkeit auf die in französischer Sprache gehaltene Predigt, von der er kaum ein Wort verstand. Die Familie gehörte der französisch-reformirten Gemeinde an. Er ahmte zu Hause dem Prediger nach,

indem er im Kanzelton und im höchsten Pathos unzusammenhängende Worte, oft sogar nur unartikulirte Laute mit wildem Feuer vor sich hin sprach, oder auf einen Tisch oder Stuhl stehend laut declamirte. Am liebsten kletterte er auf einen im Hofe stehenden Baum, declamirte und schrie mit wilden Gesticulationen und mit leidenschaftlichstem Pathos lange Reden ohne Zusammenhang herab, trieb auch wohl die ärgsten Possen, verzerrte das mit Ruß geschwärzte Gesicht zu fürchterlichen Grimmassen zum Ergötzen und Entsetzen anderer Kinder.

Die übele Behandlung und die Zurücksetzungen, die er im älterlichen Hause zu erdulden hatte, wurden ihm endlich unerträglich, und so beschloß er denn, sich diesem Zwange durch die Flucht zu entziehen. Er trieb sich im Thiergarten umher, wo er gequält von Hunger und Durst bei den sogenannten Zelten die Bierneigen heimlich trank, welche die Gäste hatten stehen lassen. Er kam nicht weiter, als bis nach Charlottenburg, wo ihn ein Bekannter fand, der den bereits auch von Heimweh geplagten Knaben in das Vaterhaus zurückbrachte. Hier ward er wider Erwarten gut aufgenommen, denn man hatte in der Bestürzung über die Flucht Ludwigs den ältesten Sohn Philipp herbeigeholt, der für den von Allen gehaßten Bruder stets Vorliebe und Wohlwollen gehegt und ihn oft in Schutz genommen hatte. Philipp hatte nun dem Vater ernstliche Vorstellungen über die verfehlte Behandlung des Knaben gemacht und hatte der Wirth-

schafterin gedroht, er würde sie zum Hause hinaus werfen, wenn sie noch einmal dem Ludwig zu nahe treten wollte.

Man verzieh dem tollen Burschen seinen kindischen Streich und gab ihn zu einem Lehrer bei der königlichen Realschule in Pension. Mehrere Jahre blieb er in diesem Hause, da ihm hier eine bessere und vernünftigere Behandlung wurde, obgleich es mit dem Lernen nicht recht recht vorwärts gehen wollte. Hier fand er jedoch endlich, was ihm gefehlt hatte. Er lernte Gellerts Gedichte kennen, die ihm zur Gedächtnißübung in die Hände gegeben worden waren. Das war es, was ihm die erste Befriedigung seines inneren Drangs gewährte und besonders war es die Fabel: „Ein Wanderer bat den Gott der Götter", die ihn ansprach und die er mit wahrer Begeisterung vortrug.

Nach beendeter Schulzeit trat er als Lehrling in das Geschäft des Vaters ein; allein die Beschäftigung, die er hier hatte, war nicht nach seinem Sinn. Die vielen losen Streiche, die er trieb, veranlaßten den Vater, ihn zu einem Posamentirer in Potsdam in die Lehre zu geben. Hier fühlte er sich aber womöglich noch unglücklicher, so daß ihm mehrmals, wenn er den Meister des Abends mit der Laterne aus der Ressource abholen mußte, der Gedanke in den Kopf kam, sich in das Wasser zu stürzen. Den einzigen Gewinn, den er von dieser Lehrzeit hatte, war, daß er von seinem Meister, der zu der sogenannten

französischen Colonie gehörte, etwas schlechtes Französisch lernte. Als ihm jedoch der Zwang, den er auch hier erdulden mußte, endlich unerträglich wurde, griff er abermals zu dem Mittel der Flucht. Er lief auf gut Glück in die Welt hinein und kam denn endlich halb verhungert nach Wittenberg. Hier fand ihn sein Bruder Philipp, der bald seine Spur entdeckt hatte, als Gehülfe bei einer alten Hökerin und nahm ihn mit sich nach Berlin zurück. Der Vater machte noch einen Versuch, ihn in dem eigenen Geschäft zu verwenden, doch plötzlich ließ sich Ludwig — da das regelmäßige Geschäftsleben einmal seine Sache nicht war — bei der Artillerie anwerben.

Das war ein harter Schlag für die Ehre der Familie, denn zu jener Zeit galt es ja in den Augen ehrbarer Bürger noch für eine Schande, gemeiner Soldat zu sein. Den Bemühungen seines Bruders Philipp gelang es jedoch bald, ihn vom Militairdienst wieder frei zu machen.

War bisher alles Mögliche geschehen, um diese ursprünglich so edle Natur durch eiserne Strenge und unzeitigen Zwang zu verderben, so geschah nun dasselbe durch das andere Extrem, durch unbedingte Freiheit.

Das Handlungshaus Devrient hatte in Broby eine Commandite, welcher einer der älteren Söhne vorstand. Dieser Bruder nahm Ludwig zu sich, gewährte ihm vollständige Freiheit und schenkte ihm sogar ein unzeitiges Vertrauen, indem er ihn mit dem Einkassiren von Gel-

dern, oft sogar von großen Summen beauftragte. In Brody lernte Ludwig einige russische Officiere kennen, die ihn zu ihren Gesellschaften und wüsten Gelagen zogen. Er führte hier das lockerste Leben und legte leider auch den Grund zu der ihm so verderblich gewordenen Neigung zum Trunk. Seine Freunde machten sich die Unerfahrenheit und Eitelkeit des jungen Menschen zu Nutz. Sie redeten ihm vor, daß er als Vertreter eines großen Handlungshauses im Range den Officieren gleich stände, und er glaubte nun, auch äußerlich diesen Rang zeigen zu müssen und ging deshalb in glänzender Civiluniform umher. Man nahm ihm das Geld, das ihm anvertraut war, im Spiel ab oder machte Anlehen bei ihm, die natürlich niemals zurückgezahlt wurden, und als das Geld, das er in Händen hatte, zu dem wüsten Leben nicht mehr hinreichte, machte er Schulden, die den Betrag seines zu erwartenden Erbtheils weit überstiegen.

Der Bruder konnte den Taugenichts nicht mehr im Geschäft behalten; er wollte ihn auch der lockeren Gesellschaft entziehen und nahm ihn daher mit nach Leipzig. Ludwig sah dort den berühmten Ochsenheimer spielen, der zu jener Zeit dem Leipziger Theater angehörte, und damit trat ein Wendepunkt in seinem Leben ein, dadurch ward er endlich auf den Weg zu dem ihm bestimmten Berufe geführt. Ohne etwas zu sagen, verließ er Leipzig und ging nach Naumburg, wo gerade die Langesche Schauspielertruppe sich aufhielt, welche damals die Städte

Thüringens bereiste. Bei dieser Gesellschaft befand sich Weidner, der sich des jungen Mannes freundlichst annahm und ihm die erste Unterweisung in der Schauspielkunst gab. Ludwig Devrient nahm hier den Namen Herzberg an und trat zum ersten Male am 18. Mai 1804 in Gera als Bote in „die Braut von Messina“ auf. Das Debut war kein besonders glückliches, denn er sprach so leise, daß ihn Niemand verstehen konnte, und hatte — wie er später selbst scherzend sagte — einen Arm und zwei Beine zuviel; der andere Arm sei so glücklich gewesen, sich auf einen Stab stützen zu können, den ihm Weidner in die Hand gegeben habe. Ueberhaupt währte es einige Zeit, ehe Ludwig Devrient auch als Schauspieler den rechten Weg fand, weil er nicht sobald in das einzig und allein ihm zusagende Fach kam, da er nur Liebhaber spielte, für welche Art von Rollen er zwar die größte Vorliebe, aber sonst so gut wie gar nichts hatte; ja es begegnete ihm auch, daß er geradezu ausgepfiffen wurde und daß man ihm alles Talent für die Bühne absprach. Weidner, der wohl erkannte, wohin den jungen Mann das Talent wies, bestimmte ihn endlich, eine Rolle anderer Art zu übernehmen. Es war diese der Graf Schmetterling in der Hillerschen Operette „die Jagd“. Mit dieser Leistung schlug er so entschieden durch, daß Weidner Ludwig Devrients Uebergang zum Fach des Komikers und Intriguanten bei ihm selbst durchsetzen konnte.

Die Erfolge, welche von dieser Zeit an Ludwig Devrient als Characteristiker errang, verschafften ihm im Jahre 1805 ein Engagement bei dem Hoftheater in Dessau für das erste Characterfach mit einem Wochengehalt von sechs Thalern. Er debutirte hier mit großem Erfolg als Paolo Manfrone in Kotzebue's „Bayuard" und spielte dann Rollen wie Franz Moor, Wurm, den Harpagon im „Geizigen" von Molière, aber er kam damit über ein bloses Copiren der großen Künstler, die er früher gesehen, Ifflands und Ochsenheimers, nicht hinaus, so daß er an der Selbstständigkeit seines Talents verzweifelnd in tiefe Schwermuth verfiel, im Wirthshause Zerstreuung suchte und dadurch nicht allein seiner nicht sehr kräftigen Gesundheit schadete, sondern auch seine Verhältnisse zerrüttete und in Schulden gerieth.

Es hätte wenig gefehlt, so wäre dieses eminente Genie der Kunst ganz verloren gegangen, denn gerade zu jener Zeit schrieb sein Vater an ihn, bot ihm gänzliche Verzeihung und Bezahlung seiner Schulden an, wenn er dem Berufe des Schauspielers entsagen wollte. Die Zweifel, die er selbst in sein Talent setzte, das niederdrückende Gefühl, das ihm das Bewußtsein gab, noch nichts Selbstständiges in seiner Kunst geschaffen zu haben, bestärkten ihn in dem Vorsatze, dem Ruf des Vaters zu folgen, von dessen Güte er tief gerührt war. Dieser Zwiespalt in seinem Herzen sollte aber bald gelöst werden. Sein Freund Funk, dem er den Kampf in seinem Innern

offenbarte, rieth ihm, der Kunst nicht zu entsagen und Ludwig Devrient beschloß denn bei sich, es auf noch eine Prüfung seines Talents ankommen zu lassen. Es war ihm die Rolle des Kanzlers Fessel in Ifflands Schauspiel „die Mündel" zugetheilt worden. Er hatte dieselbe von keinem anderen Darsteller gesehen — von dem künstlerischen Erfolge dieser Rolle sollte sein Schicksal abhängen. Zum ersten Male fühlte er, daß er etwas Eigenthümliches gegeben hatte, daß er selbstständig schaffen, mehr als nur copiren könne; er hatte gelernt auf eigenen Füßen zu stehen, und von jetzt an begann sein Genie erst wirklich seine mächtigen Schwingen zu entfalten. Von einem Aufgeben des Künstlerberufs war seit diesem Abend nicht mehr die Rede. Er söhnte sich mit seiner Familie aus, die nun wohl auch erkennen mochte, daß diesem Genie auf seiner Bahn nicht halt zu gebieten sei. Später besuchte er von Breslau aus die Seinigen und bei dieser Gelegenheit betrat er auf Ifflands Wunsch zum ersten Male die Berliner Bühne in der kleinen Rolle des Hayfisch in Kotzebue's possenhaftem Lustspiel „das Strandrecht".

Bis zur Zeit seiner Verheirathung (1807) hatte er beim Theater den Namen Herzberg geführt; von da ab nahm er seinen Familiennamen wieder an. Seine Gattin war die Tochter des Musikdirectors Neefe, als Schauspielerin nur mittelmäßig, aber eine Frau von vortrefflichem Herzen. Er selbst glaubte durch eine geregelte Häuslichkeit, durch eine solche Lebensgefährtin endlich

das Glück innerer Befriedigung gefunden zu haben, wie seine Freunde sich der Hoffnung hingaben, es werde nun das wüste und zerstörte Leben Ludwig Devrients sein Ende erreicht haben, es werde seine Kraft zum künstlerischen Schaffen nicht mehr von äußeren schädlichen Einflüssen benachtheiligt werden.

Leider aber sollten diese Hoffnungen nicht erfüllt werden, denn es traf ihn das zweite große Unglück seines Lebens: es starb ihm die Gattin bald nach Geburt einer Tochter.

Von Neuem stürzte er sich in das frühere wilde und zerfahrene Leben, und wenn er darüber auch nicht einen Augenblick lang seine Kunst vergaß, vielmehr trotz alledem mit reißender Schnelligkeit sich der höchsten Meisterschaft näherte, so führte seine Lebensweise doch eine vollständige Zerrüttung seiner Privatverhältnisse herbei. Er konnte sich bald vor Schulden nicht mehr retten, die zu tilgen er nie Aussicht hatte, da er während seines Dessauer Engagements nie mehr als zehn Thaler wöchentlichen Gehalt erhalten hat. Von seinen Gläubigern gedrängt, sah er ein, daß er sich in Dessau nicht würde halten können und ging daher nach Breslau durch.

In Breslau hatten sich die Theaterverhältnisse höchst günstig gestaltet, so daß diese Bühne — bei der Künstler wie Scholz und Schwarz (damals in älteren Heldenrollen), Julius und Thürnagel (als jugendliche Liebhaber), der nachmals berühmte Komiker

Schmelka, Anschütz (damals jugendlicher Held) und A. wirkten — zu jener Zeit eine hervorragende Stellung einnahm. Hier fand Ludwig Devrient, der bei seinem ersten Auftreten als Franz Moor (1809) den großartigsten Triumph feierte, ein günstiges Feld zu weiterer künstlerischer Entwicklung, hier ward er der große Darsteller, als der er im Jahre 1815 nach Berlin ging.

Eine erschöpfende Characteristik dieser außerordentlichen, so höchst eigenthümlichen Künstlerpersönlichkeit hat Eduard Devrient in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ niedergelegt. Es giebt der Neffe des großen Meisters damit ein so treffliches Bild des Künstlers, einen so tiefen Einblick in das innere Wesen, gleichsam in die Werkstatt des Meisters, daß seine Worte hier Platz finden mögen:

„Der enthusiastische Beifall, den Ludwig Devrient in Breslau fand, eröffnete ihm das weiteste Gebiet der verschiedensten Rollenfächer, drängte ihn oft zu Aufgaben, die seiner nicht würdig waren, verführte ihn auch zu solchen, die seiner künstlerischen Individualität durchaus nicht zusagten. Dahin gehörten Alle, welche gleichgewichtige, edle Haltung in Rede und Geberde, Anstand, Würde oder Weltton forderten. Er war ein Antagonist der Weimarischen Schule und alle blos rhetorischen Rollen mißlangen ihm. Er besaß weder Anmuth, noch Adel und Flüssigkeit der Rede, seine Sprache hatte einen

hohlen, nasalen Kehlton und stieß auf die Accente, wodurch namentlich der Vers nicht selten zerrissen wurde. Ideale Menschen in reinem Ebenmaß darzustellen, war Ludwig Devrients Bestimmung nicht, die schöne Form stand ihm nicht zu Gebote; sein Geist jagte in einer Art von dämoischer Lust an den Grenzen des Menschlichen in seinen extremen Erscheinungen. Das Außerordentliche, Entsetzliche, Grausenerregende, das Bizarre und das Lächerliche, von den feinsten, leisesten Zügen, bis zum letztmöglichen Grade des Ausdrucks, das war das Gebiet, welches er mit genialster Characteristik und wahrhaft poetischem Humor beherrschte. Hier diente das spröde Organ mit der erstaunlichsten Biegsamkeit mannichfachsten Stimmveränderungen, die schmächtige, mittelgroße Gestalt vermochte sich in hundert verschiedene Figuren förmlich zu verwandeln, das längliche Gesicht mit den etwas schlaffen Wangen, der krummen spitzen Nase, die von der Höhe des Nasenrückens an seltsam seitwärts herabgebogen war, verwandelte sich, trotz dieser ausgeprägten Physiognomie, nicht nur für jede Rolle, nein, von einer Miene zur anderen im wunderbarsten Muskelspiel. Das große, feurige Auge, schwarz, wie das reiche, weiche Haupthaar, in frappantestem Rapport mit dem unaussprechlich ausdrucksvollen Munde, konnte wahrhaft erschreckende Blitze der wildesten Leidenschaft, des grimmigsten Hohns schleudern, aber auch mit der liebenswürdigsten Schalkheit freundlich

anziehen. Die durchaus dämonische Gewalt in Ludwig Devrient's künstlerischer Persönlichkeit machte es möglich, dem Character des Franz Moor in seiner Darstellung eine bis dahin, wohl auch vom Dichter nicht geahnte hochpoetische Anziehungskraft und individuelle Wahrheit zu verleihen. Diese Rolle muß als die Spitze seiner tragischen Meisterschaft betrachtet werden; die ganze Kühnheit seiner Phantasie, die ganze Unfehlbarkeit des Griffs bis in die grauenvollsten Tiefen der menschlichen Natur hat er in dieser Schöpfung dargethan. Dieselben Schauer dämonischer Offenbarungen trugen andere seiner Werke: die Wahnsinnsscenen des Lear, die gespenstige Gestalt des Oberrichters Gottlieb Cooke, die furchtbare, mitleidswerthe Wuth des Shylok und manche der erstaunlichen Productionen seiner späteren Berliner Periode. Vergleicht man damit die saubere, bis in's Kleinste gehende treue Genremalerei in seinem Juden Sheva, die rührende Naivetät und Gutherzigkeit der armen Poeten, die drollige, gutmüthige Bornirtheit in Rollen, wie Baron Scarabäus, sieht man, daß er possenhaften Rollen, wie der Nachtwächter (von Theodor Körner), Schneider Fips u. s. w., den feinen Reiz der sichersten Characteristik anzuschaffen wußte, daß Wiener Chargen, wie Schneider Kakadu und Rochus Pumpernikel ihn zum Volkskomiker machten, und nicht nur das Publicum, sondern auch seine Mitspieler dergestalt mit Gelächter überwältigten, daß dadurch Pausen

in der Darstellung entstanden: so kann man den Umfang des Genies ermessen, mit welchem Ludwig Devrient seinen Einfluß auf die Kunstentwickelung äußerte. Dieser Moment tritt wesentlich im April des Jahres 1815 ein, da er die von Iffland ihm bereitete Stellung in Berlin einnahm. Was er auf diese Epoche gewirkt, kann nur im Zusammenhange mit den übrigen Erscheinungen derselben verstanden werden, die seiner Kunst außerdem eine immer reichere Entfaltung gaben. Aber in einem Punkte, und in einem höchst bedeutenden, war seine Individualität schon in seiner Breslauer Periode vollendet: in dem der künstlerischen Gesinnung. Wie in Ludwig Devrient noch einmal die ganze Kraft der Intuition in der Schauspielkunst sich äußerte, — dies totale Aufgehen in den darzustellenden Characteren, dies völlige Hineinleben durch unmittelbare innere Anschauung, wobei die Fülle der frappantesten Naturmotive wie unwillkürlich hervortraten und dem Zuschauer die vollständigste Täuschung des Lebens brachten — ebenso erschien in Ludwig Devrient noch einmal die ächt künstlerische Liebe und Treue. Prätention und Beifallsbuhlerei waren ihm fremd. Sein Spiel war überaus effectvoll, von einem glühenden Colorit, jene Bescheidenheit der Natur, worin Schröder's Schöpfungen sich auszeichneten, hatten seine Gestalten nicht; sie waren im Gegentheil stark markirt, verriethen des Meisters gereizte und auf's Aeußerste gespannte Auffassungsweise und balancirten

oft auf der haarscharfen Grenze zur Uebertreibung, welche Grenze er mit sicherer Kraft inne zu halten vermochte — aber alles dies war ihm durchaus natürlich, er sah die Menschen so, wie er sie gab, keine Absicht, dadurch Effekt zu machen, kam in seinen Sinn.

„Ihm war es nur um sein Kunstwerk zu thun. Sein Studium einer Rolle war ein unausgesetzter Umgang mit dem Menschen, den er sich dafür erfunden hatte. Er verkehrte mit ihm im größten Behagen und mit wahrer Zärtlichkeit. Er bildete die Gestaltung seiner Phantasie nicht aus, er schmückte sie nicht mit Einzelheiten, nein, er nahm diese von Tage zu Tage an ihr wahr; sie gingen ihm an ihr auf zu seiner herzlichsten Lust, die er dann das dringendste Bedürfniß hatte mitzutheilen. So trat er endlich mit der Gestalt, die er sich angelebt hatte, vor das Publicum hinaus, er führte sie auf mit der Freude und dem Wohlgefallen, womit man ein liebes Kind den Leuten zeigt. Er ließ sie vor dem Publicum sich ausleben, wie sie vor ihm gelebt hatte, wie sie ihm gefallen hatte und anders nicht. — Ludwig Devrient schien bestimmt, durch die Treue und die Reinheit seines Vortrags wieder gut zu machen, was Ifflands Beispiel Gefährliches gehabt. Da war keine Prätention, kein Bestreben die Aufmerksamkeit vornehmlich an sich zu fesseln, keine coquette Manier, keine Mosaik von einzelnen sorgsam bereiteten Momenten; Ludwig Devrients Spiel ging lediglich aus der Natur und con-

sequenten Nothwendigkeit seiner Gestalten hervor, wie er sie nun einmal erfunden hätte. Er lebte seine Rollen, er spielte sie nicht. Daher kam es auch, daß er gar keiner Kunstgriffe mächtig war, um Rollen, die ihm nicht angemessen waren, deren er sich nicht völlig bemächtigen konnte, dennoch zu einer gewissen Geltung zu bringen, oder nur ihre Mängel glänzend zu verbergen, wie Iffland das meisterlich verstand. Was Ludwig Devrient nicht vollkommen leisten konnte, mißlang ihm auch total, in gewissen declamatorischen und Repräsentationsrollen war er förmlich stümperhaft; die künstlerische Technik war nur da im höchsten Maaße in seiner Gewalt, wo er sich der innersten Lebensnerven und Lebensgeheimnisse einer Menschengestalt bemächtigt hatte.

„Wir haben an Ludwig Devrient die Verstörung seines rein menschlichen Lebens tief zu bedauern, sein künstlerisches Sein dagegen — für das er eigentlich nur da war — zeigt uns das Muster einer unerschütterlichen Moralität. Die Reinheit, ja man muß es so nennen: die Keuschheit seiner Muse gab sich nur der wahren Liebe hin, niemals hat sie um äußern Vortheil, um den Beifall der Menge, um den Triumph des Augenblicks auch nur die leiseste Gunst gewährt, oder die Decenz ihrer sich selbst getreuen Natur verletzt."

Die Macht seines Genie's, mit der er selbst aus den unbedeutendsten Stoffen etwas in seiner Art Großes, ein wahrhaftes Kunstwerk zusammenformen, brachte

den Meister aber auch leider dazu, eine große Menge von Rollen in kleinen und selbst possenhaften Stücken zu spielen, die seiner unwürdig waren. Bei ihm war es jedoch nicht die Sucht nach dem Beifall der großen Menge, nicht eitle virtuosenmäßige Effecthascherei, was ihn zu dergleichen, oft vollständig werthlosen Rollen trieb — denn diese Schwächen, von denen so sehr viele dramatische Künstler, und oft gerade die größten Talente, keineswegs frei sind, kannte er nicht — es war wohl vielmehr das Bewußtsein seiner großen schöpferischen Kraft, die dem abgestandensten und fadesten Product Leben und Geist einzuhauchen vermochte, was ihn zu Farcen und kleinlichen Ephemeren greifen ließ.

Viel trug dazu auch bei, daß die Intendanz ihn seltener so große Aufgaben zutheilte, theils um ihn, dessen Gesundheit immer mehr und mehr zu wanken begann, zu schonen, theils aber auch, weil Graf von Brühl als Anhänger der idealisirenden Weimarischen Schule, den mit Ludwig Devrient zu gleicher Zeit in Berlin wirkenden Zögling dieser Schule, Piun Alexander Wolff, in dieser Beziehung sichtlich bevorzugte.

Einigermaßen wurde dieses Verfahren der Intendanz dadurch gerechtfertigt, daß Ludwig Devrient Rollen, deren Schwerpunkt mit in der Rhetorik liegt, nicht gelangen. So soll z. B. der Don Guitierre in dem Trauerspiele „der Arzt seiner Ehre“ von Calderon eine schwache Leistung von ihm gewesen sein — so schwach, daß er,

dies selbst einsehend, die Rolle an Lemm abgab. Aber auch Carlos in „Clavigo“, Marinelli in „Emilia Galotti“ waren keine Aufgaben für ihn, denn die feine Abgeschliffenheit, äußere Würde, vornehme Repräsentation, das Alles war seine Sache nicht. Von großen und bedeutenden Rollen fügte er in Berlin zu seinem Repertoire nur bei den Ossip in Raupachs „Isidor und Olga“, den Galeerensklaven und Richard III., im komischen Genre den Koch in „die Brüder“ von Terenz und den Falstaff in „Heinrich IV.“ Sein lange gehegter Wunsch, den Jago im „Othello“ und den Mephistopholes in Goethe's „Faust“ zu spielen, sollte leider zum großen Nachtheil der Kunst nicht erfüllt werden.

Viel zu früh, im achtundvierzigsten Lebensjahre, erlag dieses großartige Genie dem aufreibenden Leben, das Ludwig Devrient führte. Schon in den letzten Jahren seines Wirkens war er körperlich so hinfällig, daß er nur mit äußerster Anstrengung große Rollen durchführen konnte; zuweilen kam es selbst vor, daß er abbrechen mußte. Die häufigen Gastspielreisen und die allerdings geistig sehr aufregenden nächtlichen Gesellschaften in der Lutterschen Weinstube zerrütteten seine körperlichen Kräfte, wenigstens trug dergleichen viel dazu bei. Alt wäre Ludwig Devrient auch ohne diese Extravaganzen kaum geworden, denn für einen solchen Feuergeist, für das fieberhaft aufgeregte Schaffen desselben, für die so zu sagen vulkanische Gluth seines Herzens und seiner

Seele hatte sein Körper vom Haus aus nicht Widerstandsfähigkeit genug.

Ludwig Devrient starb am 30. December 1832; er liegt auf dem französischen Friedhof vor dem Oranienburger Thore begraben. —

Die vortreffliche Schule, welche das Hamburger Theater unter Schröder aufstrebenden Talenten gewährt hatte, wirkte mit ihrem günstigen Einfluß noch weit hinein in das neunzehnte Jahrhundert. Als die größte Künstlerin, die aus dieser Schule hervorgegangen, ist

Sophie Schröder,

die noch gegenwärtig lebende einzige Künstlerpersönlichkeit aus jener Zeit, zu bezeichnen.

Das Leben dieser großen Künstlerin ist ein reiches, viel bewegtes, ein ganzes großes Stück Kunstgeschichte darbietendes, denn sie durchlebte alle die verschiedenen Phasen, in welche seit Schluß des vorigen Jahrhunderts bis auf unsere Tage die deutsche Bühne und ihre Literatur trat; ihr ward die schöne Aufgabe, nicht allein die zu Anfange ihrer Laufbahn noch neuen Werke Schillers und Ifflands künstlerisch zu reproduciren, sondern hauptsächlich auch die Dichterwerke aus der so schönen Nachblüthe der classischen deutschen dramatischen Literatur für die Bühne zu schaffen.

Sophie Schröder, am 29. Februar 1781 zu

Paderborn geboren, war die Tochter des Schauspielers Bürger. Nach dem Tode Bürgers heirathete ihre Mutter den Schauspieler Keilholz, einen tüchtigen Künstler von nicht unbedeutendem Ruf. Ihre Aeltern erhielten bald ein dauerndes Engagement in Petersburg, und hier war es, wo Sophie zwölf Jahre alt zum ersten Male die Bühne betrat, und zwar als Lina in der Oper von Dittersdorf „das Rothkäppchen." Anfänglich war Sophie Schröder hauptsächlich in der Oper beschäftigt, doch spielte sie auch im Schauspiel mit dem größten Glück jugendlich naive Rollen, wie z. B. in Reval, wo sie erst vierzehn Jahre alt sich mit Stollmers (sein wirklicher Name war Smets), dem Director des dortigen Theaters, vermählte. Nach wenigen Jahren ward jedoch diese Ehe wieder geschieden; Stollmers, der seinen eigentlichen Familiennamen wieder annahm, trat in die diplomatische Carrière zurück, die er aus Liebe für die dramatische Kunst verlassen hatte.

In Reval lernte Kotzebue die reichbegabte junge Künstlerin Sophie Stollmers kennen und empfahl sie für das Fach naiver Liebhaberinnen an das Hofburgtheater in Wien. Hier blieb sie jedoch nur ein Jahr und nahm ein Engagement in Breslau als Opernsängerin an. Aber auch diese, ihr wirkliche künstlerische Befriedigung wohl nicht gewährende Stellung verließ sie nach kurzer Zeit wieder, und nun sehen wir sie (1801) in Hamburg zum ersten Male auf dem Gebiete wirken,

auf dem sie zu einer von nur wenigen Auserwählten erreichten Künstlergröße erwachsen sollte: in der Tragödie. In Hamburg blieb sie zwölf Jahre lang und von hier aus verbreitete sich ihr Ruf bald über ganz Deutschland. Im Jahre 1804 verheirathete sie sich mit dem Tenoristen Schröder. In dieser glücklichen, nur durch den 1818 erfolgten Tod Schröders gelösten Ehe ward der großen Künstlerin ihre nicht minder große Tochter Wilhelmine Schröder-Devrient gegeben.

Sophie Schröder hätte vielleicht Hamburg so bald nicht verlassen, wenn sie nicht durch die brutale Franzosenherrschaft unter Davoust von dort vertrieben worden wäre. Als der russische General Tettenborn im März 1813 Hamburg besetzt hatte, war sie als gute Patriotin mit einer russischen Cocarde auf der Bühne erschienen, und die Hamburger, denen mehr als allzuviel Veranlassung gegeben war, die Franzosen und deren militärische Despotie zu hassen, hatten der Schröder dafür zugejubelt. Bald darauf aber mußten die Russen Hamburg wieder verlassen und Davoust nahm mit seinen zügellosen Schaaren von Neuem Besitz von der Stadt. Wie er dort gehaust, ist hinlänglich bekannt: Davoust in Hamburg gehört zu den schwärzesten Flecken in der Geschichte der Napoleonischen Fremdherrschaft. Auch unsere Künstlerin mußte den Zorn des französischen Gewalthabers empfinden. Er befahl ihr, mit einer französischen Cocarde auf der Bühne zu erscheinen; sie mußte ge-

horchen, um aber den Feind des Vaterlandes auch noch in ihrem erzwungenen Gehorsam zu verhöhnen, hatte sie sich eine ungeheuer große blau-weiß-rothe Cocarde angesteckt, über die das Publicum in schallendes Gelächter ausbrach. Davoust wollte die Schröder dieses Streichs wegen gefangen nehmen und nach Frankreich abführen lassen, allein es gelang ihr, sich der Vollstreckung dieses Spruchs durch die Flucht zu entziehen.

Nach einer längeren Kunstreise sehen wir sie in Prag, wo sie als Mitglied der ständischen Bühne ein und ein halbes Jahr blieb, bis sie 1815 einem Rufe nach Wien an das Hofburgtheater folgte.

Hier sah sie nach sechszehn Jahren den Sohn aus ihrer ersten Ehe, Wilhelm Smets, wieder, der katholischer Priester war, später Canonicus wurde und sich als Dichter einen ehrenvollen Namen gemacht hat.

Im Jahre 1825 vermählte sie sich zum dritten Male, und zwar mit dem bekannten Heldendarsteller Wilhelm Kunst; doch war diese Ehe keine glückliche und ward bald wieder getrennt.

Bis zum Jahre 1829 gehörte Sophie Schröder dem Hofburgtheater an. Abermals machte sie größere Gastspielreisen und blieb dann in den Jahren 1831 bis 1836 bei dem Hoftheater in München. Dann wieder nach Wien zurückgekehrt, war sie noch bis 1840 bei dem Hofburgtheater thätig, in welchem Jahre sie ihre große Künstlerlaufbahn abschloß und in Pension trat.

Nur einmal noch betrat sie seitdem die Bühne. Es war das im Jahre 1854 bei Gelegenheit der Vermählungsfeier des Kaisers Franz Joseph mit der Prinzessin Elisabeth von Baiern. Sie sprach bei dieser Feier im Hofburgtheater Schillers „Glocke.“

Sophie Schröder lebt gegenwärtig noch in München.

Aus der Schule des großen Schröder hervorgegangen, hatte diese Künstlerin, ohne der Natürlichkeit und Einfachheit der Hamburger Darstellungsweise untreu zu werden, sich auch die hohen Vorzüge der Weimarischen Schule angeeignet: es vereinigten sich daher in ihren Gestaltungen die Naturwahrheit und die ausgeprägteste schärfste Characteristik mit dem schwungvollsten edelsten Pathos und der glänzendsten Rhetorik — also die glücklichste Verschmelzung des Realistischen mit dem Idealistischen war bei ihr zur Wahrheit geworden.

Eduard Devrient sagt von ihr: „die sinnliche Lebenswärme, tiefe Innigkeit und überwältigende Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks verloren bei dieser merkwürdigen Frau nicht das Geringste von ihrer Frische und Unmittelbarkeit. Hinreißend im Sturm der Zärtlichkeit, erschütternd im Schmerz, wahrhaft Schrecken und Grauen erregend im Zorn, in Haß und Verachtung hatte sie gleichwohl in der Recitation des Verses eine Würde, Anmuth und Flüssigkeit erworben, die kein Zögling der Weimarischen Schule erreichte. Freilich war sie dabei von

Sprachorganen und einer Stimme unterstützt, welche an Kraft und Weichheit, Umfang und Biegsamkeit alle Forderungen beschämte, aber ihr Geberden- und Mienenspiel war nicht weniger mächtig, obschon die etwas vollen Formen ihrer untersetzten Gestalt dem Adel ihrer Haltung und Bewegungen nicht günstig waren und ihr Mienenspiel, wenn gleich von dem gewaltigen Blitze des schönen Auges unterstützt, den etwas unedlen Ausdruck des breiten Mundes zu überwinden hatte. Sophie Schröder ist für diesen Entwicklungsmoment der Kunst (die von Goethe und Schiller geschaffene idealisirende Kunstrichtung) darum höchst merkwürdig, weil sie das Ziel der Weimarischen Schule auf dem Wege der Hamburgischen erreichte. Sie war in der Periode der Reife und Harmonie ihrer Ausbildung (bis in die zwanziger Jahre, von wo ab der Meisterin dann das reine, edle Maß in ihren Schöpfungen merklich verloren ging), gerade im poetisch-rhetorischen Rollenfache, als Iphigenia, Phädra, Isabella u. s. w., unübertrefflich, und doch war in ihr die Schauspielkunst nicht zur Dienerin des literarischen Fortschritts geworden, sondern hatte sich der neuen Aufgaben völlig selbstständig bemächtigt. Ihr that die ideale Form keinen Zwang an, sie war ihr wirklich zur anderen Natur geworden, und hierin bezeichnet Sophie Schröder — verglichen mit Fleck, Iffland und Frau Unzelmann — schon einen entscheidenden Fortschritt in der Kunst."

Betrachtet man mit Recht Ludwig Devrient und Sophie Schröder als die vornehmsten Vertreter der dramatischen Kunst zur Zeit des großen politischen Aufschwungs des deutschen Volks während des Befreiungskriegs und der diesem unmittelbar folgenden Jahre, so ist neben ihnen noch ein anderer Künstler als hervorragender Repräsentant der damals so frischen und edlen Kunstströmung zu nennen:

Ferdinand Eßlair.

Derselbe stammte von dem alten Adelsgeschlecht der Khevenhüller ab. Sein Vater war Beamter in der slawonischen Stadt Essek, woselbst Ferdinand Eßlair im Jahre 1772 geboren ward.

Ueber die erste Jugend dieses Künstlers ist wenig bekannt geworden. Man weiß nur mit Bestimmtheit, daß er bereits 1795 auf dem Theater in Innsbruck seine Laufbahn als Schauspieler begann, alsdann 1797 mit einer reisenden Truppe nach München kam und hier auf dem Theater des Haschebräuers spielte. Sein großes Talent, seine schöne männliche Gestalt und seine prachtvollen äußeren Mittel zogen damals schon die allgemeine Aufmerksamkeit in München auf sich und dortige Kunstkenner wendeten sich deshalb an den Grafen Seeau, den Pächter des Hoftheaters, wegen eines Engagements des so reich begabten jungen Mannes. Graf

Seeau war jedoch nicht der Mann, der den ganzen Werth eines solchen aufkeimenden Talents hätte erkennen können — er wies das Anerbieten von der Hand, indem er sagte, daß in der ganzen Garderobe des Hoftheaters keine Costums vorhanden seien, welche für den „langen Schlingel“ passen würden!

Es sind dergleichen Fehlgriffe und abgeschmackte Bemerkungen von Leuten, die ohne Sachkenntniß und Kunsturtheil zu besitzen oft an die Spitze von Kunstinstituten gestellt werden, leider keine Seltenheiten. Ein sehr lächerliches Stückchen dieser Art hat u. A. auch der churfürstlich sächsische priveligirte Unternehmer Bondini geliefert, als er mit seiner Gesellschaft während der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in Leipzig war. Damals befand sich Fleck bei der Bondinischen Gesellschaft. Es wollte derselbe nach Hamburg gehen. Der Regisseur Brandes stellte dem Director vor, er möge ein so bedeutendes, vielversprechendes Talent nicht entlassen, doch Bondini antwortete: „Herr Fleck geht ab erst in drei Monat, bis dahin kann man schon bekommen eine andere Fleck;“ dem Schauspieler Schütz aber, der nach kurzem Aufenthalt in Leipzig nach Hamburg zurückkehrte, ertheilte er den Auftrag, einen anderen Darsteller für Fleck dort zu suchen, „er muß aber sein ein gut Haberlieb (sollte heißen: Liebhaber) und pass in die Kleid von Monsieur Schütz“.

„Welche Förderung (bemerkt Eduard Devrient bei

Erzählung dieser mehr als lächerlichen Thatsache) war von solchen Leuten, die nicht anders als Hechelkrämer in Deutschland mit der volksthümlichsten Kunst hausiren durften, für den Geist des deutschen Drama's zu erwarten? Die kleineren Principale waren doch selbst Schauspieler, ihr Ehrgeiz, ihr Standesinteresse hielt dem Eigennutz die Wage, die Productionen der Bühne wurden ihnen doch nicht so ganz zur blosen Waare, wie es bei den Unternehmern allen, den vornehmen und geringen Fall ist."*)

Eßlair ging von München nach Passau, wo er nur zuviel Gelegenheit fand, „der Menschheit ganzen Jammer", der so oft in untergeordneten Theaterverhältnissen seine Heimath hat, gründlich kennen zu lernen. Es war jedoch auch Liebich, der damalige Direktor des Prager Theaters, auf Eßlair aufmerksam geworden und es berief ihn derselbe an sein Institut.

Bedrängnisse in seinen Privatverhältnissen und die dadurch erzeugte Unzufriedenheit mit seinem Lose ließen ihn aber auch bei dem zu jener Zeit schon auf ansehnlicher Kunsthöhe stehenden Prager Theater keine Ruhe;

---

*) Bei Allen..? das dürfte doch wohl zu viel gesagt sein, denn sowohl in der Vergangenheit wie in der Gegenwart begegnen wir Theater-Unternehmer, die nicht aus dem Schauspielstande hervorgegangen, dennoch durch edle Kunstgesinnung, ja durch schönste Kunstbegeisterung sich rühmlich auszeichnen!

er gab daher dieses Engagement auf und ging 1800 nach Augsburg zu der Haselmeyerschen Gesellschaft, 1806 nach Nürnberg und endlich 1807 nach Stuttgart. Um diese Zeit verheirathete er sich mit der talentvollen Schauspielerin Elise Müller und machte mit ihr Kunstreisen nach der Rheingegend und nach Frankreich. Nach einem Engagement in Mannheim, kehrte er (1814) nach Stuttgart zurück, wo ihm auch die Regie übertragen ward.

Eine wirklich bleibende Stätte fand Eßlair vom Jahre 1818 an erst bei dem Hoftheater in München. Er blieb diesem Institute bis zu seiner in den dreißiger Jahren erfolgten Pensionirung getreu. Nach derselben war er, begleitet von seiner zweiten Frau — der Schauspielerin Ettmaier, die er geheirathet hatte, nachdem seine erste Ehe geschieden worden war — fast fortwährend auf Gastspielreisen. Auf einem dieser Ausflüge starb er am 14. November 1840 in Innsbruck, also an demselben Orte, an dem er seine Künstlerlaufbahn begonnen hatte.

Selten hat ein Darsteller in so hohem Grade alle geistigen und physischen Mittel für sein Fach von der Natur erhalten, als Eßlair: er war in der That für die Heldenrollen des großen Stücks geboren. Seine regelmäßig gebaute hohe Gestalt, sein edles Gesicht, sein schönes, großes, ausdrucksvolles blaues Auge, sein prachtvolles, seltene Kraft und Wohlklang in sich vereinendes Organ, das der mannichfachsten Modulationen fähig

war und ebenso die große Leidenschaft, wie die sanftesten und herzgewinnendsten Töne zu hinreißendstem Ausdruck bringen konnte — andererseits aber auch die große geistige Begabung, das glückliche Gleichgewicht zwischen poetischem Schwunge und verständiger Auseinandersetzung des darzustellenden Heldencharacters, die volle Unmittelbarkeit seiner Gestaltungen — das Alles machte ihn zu einer der außerordentlichsten Erscheinungen in der Geschichte der Schauspielkunst.

Seine bedeutendsten Kunstleistungen gab er in Rollen wie Karl Moor, Wallenstein, Tell, Hugo in Müllners „Schuld", Theseus in „Phädra", Otto von Wittelsbach. Schon daraus sieht man, daß er ganz der damals neuen, von Weimar ausgegangenen romantischen, idealisirenden Richtung der dramatischen Kunst angehörte. Er war jedenfalls einer der größten Schillerdarsteller, die es überhaupt gegeben hat, aber er war nicht unmittelbar aus der Weimarischen Schule hervorgegangen, denn wie Sophie Schröder durch die Hamburger Schule eine Koryphaein der edelsten deutschen Kunstströmung geworden war, so hatte sich ebenso selbstständig der ganz auf österreichischem und süddeutschem Boden erwachsene Eßlair zu einem der würdigsten Träger der Richtung herangebildet, mit welcher Goethe und Schiller so recht ins Herz des deutschen Volks zu greifen wußten.

Man hat Eßlair den Vorwurf gemacht, daß er oft in die bei dem französischen Theater in der Tragödie

übliche, zuweilen hyperpathetische Redeweise verfallen sei, daß er als Theseus sogar Talma copirt habe. Es mochte ersterer Vorwurf vielleicht nicht ganz unbegründet sein — hat doch z. B. Schillers Diction eine nicht allzuferne Verwandschaft mit dem Pathos der französischen Classiker, drängen doch die Werke der deutschen Romantiker etwas nach der Darstellungs- und Vortragsweise des Théâtre français hin. Der Vorwurf jedoch, daß Eßlair's Theseus eine Nachahmung von Talma's Theseus gewesen sei, zerfällt in Nichts, denn Eßlair hat den großen französischen Tragöden nie gesehen. Wenn er aber wirklich den Theseus in Talma's Art und Weise spielte, so spricht das nur dafür, daß es ein hoher künstlerischer Geist war, der in Eßlair waltete, daß das eigene große Talent ihn auf denselben Weg geführt hatte, den Talma gegangen war.

Wie das so oft selbst den selbstständigsten und urwüchsigsten schauspielerischen Genies ergeht, daß sie bei dem Streben nach immer größerer Vollendung und Ausarbeitung ihrer Rollen auf raffinirte Künsteleien (sogenannte „Männchen") verfallen, so kam es auch in Eßlairs späteren Jahren, namentlich wohl in Folge der vielen Gastspielreisen. Es ist ja eine nothwendige Folge des fortwährenden Gastirens, bei dem der Künstler immer und immer wieder dieselben Glanzrollen an verschiedenen Orten spielt, daß derselbe zu dem Virtuosenthum hingedrängt wird. Der Geist des Künstlers kann natür-

lich nicht ruhen, muß unermüdlich thätig sein. Am natürlichsten findet dieser Drang des Künstlers Befriedigung in dem Studium neuer Rollen — der nur gastirende Schauspieler lernt jedoch sehr selten eine neue Rolle und kann daher nur in der immer und immer erneuten Durcharbeitung der oft gespielten, durch das Bestreben, den bereits vollständig in sich aufgenommenen Characteren neue Seiten abzugewinnen, dem inneren, nicht ruhenden Drange genug thun. Leider geschieht das nur zu oft auf Kosten der Wahrheit, Ursprünglichkeit und jener keuschen Frische, welche doch schließlich die schönste Zierde, ja die Grundbedingung einer Geist und Herz wahrhaft befriedigenden Kunstgestaltung bleiben. —

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Aus der Bühnenwelt.

Biographische Skizzen und Charakterbilder

von

Ferdinand Gleich.

Zweites Bändchen.

Leipzig,
Verlag von Carl Merseburger.
1866.

Inhalt des zweiten Bändchens.

Von welch großer und weittragender Bedeutung die kleine Residenzstadt Weimar für die dramatische Kunst wurde, ist weltbekannt. Es ward hier zum ersten und auch einzigen Male in der Kunstgeschichte das specifisch literarische Element von wirklich förderſamem Einfluß auf die Bühne und deren Kunst. Bisher war wirklich Ersprießliches für diese, mehr als jede andere bezüglich ihrer Technik auf sehr enge Möglichkeitsgrenzen, bezüglich ihres geistigen Wesens nach dem Realismus hingedrängte Kunst nur von wirklichen Berufsgenossen oder von solchen Dichtern geschehen, die wie Lessing sich den vorgefundenen Formen fügten, ihre eigenen hochbedeutenden Intentionen der Bühnenpraxis anbequemten. Auch Shakespeare, der größte dramatische Dichter aller Zeiten, und Molière, der noch für heute mustergiltige Lustspieldichter und eigentliche Schöpfer des französischen Theaters, waren Schauspieler.

Allerdings vermochte der specifisch literarische Einfluß auf die Bühne auch nur von Weimar aus maß-

gebend für dieselbe zu werden, da die beiden größten Dichtergenies unseres Volks und überhaupt der neueren Zeit, Goethe und Schiller, hier wirkten und zwar mit souverainer Macht wirken und schaffen konnten.

Schon früher hatte für kurze Zeit Weimar ein Hoftheater gehabt, das von der Seylerschen Gesellschaft, bei der Eckhof damals sich befand, gebildet worden war. Es ist in Eckhofs Biographie bereits erzählt worden, daß durch den Brand des Weimarischen Schlosses (1774) diese Hofbühne ein schnelles Ende fand und die Gesellschaft nach Gotha zog, wo der Herzog mit ihr das Gothaische Hoftheater gründete, das kurz nach Eckhofs Tode wieder aufgelöst ward.

Die Vorliebe des kunstsinnigen Weimarischen Hofs für das Theater erwachte mit aller Macht von Neuem, als Goethe im Jahre 1775 nach Weimar kam und alsbald theatralische Vorstellungen innerhalb der Hofkreise in Anregung brachte. Der Herzog Carl August unterstützte dieses sich schnell bildende Dilettantentheater in freigebigster Weise; Goethe übernahm die Leitung der Vorstellungen, und wie dieser mit aller der ihm eigenen Energie und mit ganzer jugendlicher Begeisterung Hand an das Werk legte, so waren auch sämmtliche Betheiligte mit einem wahren Feuereifer bei der Sache. Die Darsteller waren der Herzog, die Herzogin Amalie, Prinz Constantin und dessen Lehrer und Erzieher von Knebel, die Hofdamen Fräulein von Göchhausen und Fräulein

von Rudorf, außer Goethe selbst auch die Dichter von Einsiedel, von Seckendorf, von Kotzebue, Bertuch, Bode und Musäus — also Menschen aus den höchsten Kreisen und literarische Celebritäten. Bald zog man auch Corona Schröter, die als Sängerin nach Weimar gekommen war, zu diesen Vorstellungen.

Ein Verein von solchen Darstellern konnte allerdings Vieles möglich machen, woran sich Schauspieler vom Fach damals noch nicht oder kaum wagen durften; es konnte hier Manches geschehen, wofür das größere Publicum noch nicht reif war — denn hier war man eben nicht abhängig vom Publicum, oder vielmehr: man hatte kein solches. Da kamen denn Goethe's Jugendwerke „die Mitschuldigen", „die Geschwister", „die Laune des Verliebten" zur Aufführung, aber auch die alten Stücke von Hans Sachs und lustige Schwänke von Einsiedel und Seckendorf wurden mit frischestem und übermüthigstem Humor gegeben. Ein fröhliches, oft sogar etwas tolles Treiben herrschte zu jener Zeit an dem berühmten Musenhofe, und oft wurden auch ganz seltsame Einfälle zur Ausführung gebracht, wie die Darstellungen von Einsiedels „Zigeuner" im Ettersburger Walde bei Fackelschein und der „Fischerin" von Goethe im Triefurther Thale, wobei die Scene bald auf der Ilm, bald auf dem Ufer des Flusses war. Für dieses Dilettantentheater hat Goethe auch die Bearbeitung der „Vögel" des Aristophanes geliefert.

Bei diesem Comödienspiel der Weimarischen Dilettanten war jedoch nicht allein die fröhliche Lebenslust und der Drang nach Unterhaltung das belebende Princip, es war auch ein wirklicher Ernst in der Sache, man ging weit über die Grenzen eines Liebhabertheaters hinaus, wie die Aufführung von Goethe's „Iphigenia auf Tauris" beweist, bei der Corona Schröter die Iphigenia, Herr von Knebel den Thoas, Goethe den Orest und Prinz Constantin den Pylades spielten.

Dieses in seiner Art einzige und nie wieder erreichte Dilettantentheater kam jedoch etwas in Verfall, als Goethe, nachdem er bei den Staatsgeschäften betheiligt war, sich nicht mehr viel mit der Leitung der Proben und Vorstellungen befassen konnte. Auch kam von 1783 an die Bellomo'sche Gesellschaft während der Wintermonate nach Weimar und fand, besonders mit ihren Leistungen in der Oper, viel Beifall.

Goethe war nun einmal das wirkliche Lebenselement des Kunstlebens in Weimar und so sollte er auch die Veranlassung zu der festen Begründung des Weimarischen Hoftheaters werden.

Er trat nach einigen Jahren von seinem Staatsamte zurück; es mußte eine Stellung für ihn geschaffen werden, und so wurde denn 1791 ein Vertrag mit der Bellomoschen Gesellschaft geschlossen, durch welche diese an Weimar gebnnden und Goethe die oberste Leitung des Theaters übertragen ward. Bald kam auch Schiller

nach Weimar und trat mit Goethe vereint an die Spitze des nunmehr aus den besten Mitgliedern der Bellomo'schen Gesellschaft und einigen neuen tüchtigen Kräften fest begründeten Hoftheaters.

Die beiden Dichterfürsten wirkten nun in schönster Uebereinstimmung darauf hin, daß die idealisirende Richtung der Kunst in dem kleinen Weimar zur höchsten Blüthe gelangte. Sie stützten sich dabei — wie das sehr nahe lag — theilweise auf das classische französische Drama, selbst die Oper ward von ihnen stark begünstigt, weil dieselbe in gewissem Sinne nicht mit Unrecht, ihres phantastischen Wesens gemäß, als ein Mittel betrachtet ward, das Publicum für ideale Kunstanschauung zu erziehen, es für die hochpoetischen Werke unserer Dichterheroen empfänglich zu machen. Goethe protegirte die Oper aber auch aus einem rein practischen Grunde. Er sagt selbst darüber: „Da die Oper immer ein Publicum anzuziehen und zu ergötzen das sicherste und bequemste Mittel bleibt, so konnten wir, von dieser Seite beruhigt, dem recitirenden Schauspiele desto reinere Aufmerksamkeit widmen. Nichts hinderte, dieses auf eine würdige Weise zu behandeln und von Grund aus neu zu beleben."

Aber auch mit wahrhaft despotischen Mitteln, mit einem Terrorisiren des Publicums, wie solches eben nur von einem so außerordentlichen Menschen, wie Goethe, und selbst von diesem nur in einer kleinen Residenz aus-

geführt werden konnte, wurden alle Schwierigkeiten niedergeworfen, welche der idealen Kunstrichtung sich entgegen stellten. „Das Publicum will ein- für allemal determinirt sein und findet sich bei aller anfänglich lebhaften Opposition doch zuletzt in die Sachen", schrieb er an Kirms, als diesem bange vor dem Unwillen der Menge ward, und zu Schiller sagte er: „Niemand kann zweien Herren dienen, und unter allen Herren würde ich mir das Publicum, das im deutschen Theater sitzt, am wenigsten aussuchen."

Er hielt persönlich alle Opposition im Theater nieder. Er hatte seinen Platz im Parterre und beherrschte von hier aus die Menge. Sehr unangenehm und unbequem waren ihm die Jenenser Studenten, die nicht gewohnt waren, sich in irgend einer Weise zu geniren. Es ist mehr als einmal vorgekommen, daß er dieselben, wenn sie gar zu laut mit ihrem Urtheil wurden, durch die Wache hinausweisen ließ. Wie er sich nicht scheute, selbst persönlich der Menge entgegen zutreten und das ganze Gewicht seines Ansehens und seiner Macht in die Wagschale zu werfen, beweist der Vorfall bei der Aufführung von Fr. Schlegels „Alarcos." Schiller hatte die größten Bedenken gegen die Darstellung dieses Stücks geäußert, allein sie wurde doch durchgesetzt. Dem Publicum wollte natürlich „dieses seltsame Amalgama des Antiken und Neuest-Modernen", wie Schiller den „Alarcos" nannte, durchaus nicht behagen, und als die der

Direction ergebene Partei ihren officiellen Applaus losließ, brach das Parterre in Lachen aus. Da erhob sich Goethe von seinem Sitz und rief mit Donnerstimme: „Man lache nicht!" — und das Publicum beruhigte sich. Ebenso beeinflußte er auch die Kritik und zwang sie, seinen allerdings stets schönen und edlen Intentionen förderlich zu sein.

Einen höchst komischen Vorfall, der so recht Goethe's Art und Weise als Director bezeichnet, erzählte vor mehreren Jahren in einem Zeitungsartikel der noch in Leipzig lebende hochverdiente Componist und Musikschriftsteller Lobe, früher Mitglied der Weimarischen Hofcapelle. Es hatte sich derselbe als Knabe in das Theater geschlichen und in dem dunklen Parterre versteckt, um eine Probe mit anzusehen. Man probirte einen großen Zug auf der Bühne; im Orchester stand ein Clavier, auf dem ein Marsch von einem schlechten Clavierspieler dazu gespielt wurde. Plötzlich hörte Lobe über sich aus einer Loge Goethe's Donnerstimme rufen: „Schafft mir den Schweinehund aus den Augen"! Er hatte damit den Clavierstümper gemeint, Lobe aber glaubte, Goethe habe ihn bemerkt und wollte ihn auf diese Weise aus dem Hause weisen. Vor Schrecken sprang er daher über die Bänke im Parterre und suchte das Weite.*)

*) Vielleicht hat Herr Hans von Bülow, der allzueifrige Parteigänger R. Wagners und seines Schwiegervaters, des Abbé Lißt,

Mit derselben imperatorischen Schroffheit und Strenge begegnete Goethe aber auch den Mitgliedern des Hoftheaters. Bei denjenigen, welche an der künstlerischen Ehre zu fassen waren, wendete er allerdings nur das Mittel des Zuredens und ernster Vorstellungen an — wo dergleichen aber nicht verfing, bedachte er sich gar nicht, die Männer auf die Wache in Prison zu schicken, den Frauen Stubenarrest zu dictiren und ihnen eine Schildwacht vor die Thür zu stellen.

Die großen Resultate, welche Goethe und Schiller als Bühnenvorstände erreichten, waren, daß eine Kunstgenossenschaft herangebildet wurde, welche das Verständniß der großen Dichterwerke besaß und diese zur Geltung bringen konnte, hauptsächlich aber, daß der Geist einer edlen und reinen Kunstanschauung, daß wirkliche

---

das despotische Verfahren Goethe's dem Publicum gegenüber nachahmen wollen, als er in einem Berliner Concert der Versammlung, welche keinen Wohlgefallen an Lißts symphonischer Dichtung „die Ideale" fand, zurief: „Hier wird nicht gezischt!" — vielleicht hat er auch an Lobe's Jugendabenteuer gedacht, als er vor der famösen Aufführung von Wagners „Tristan und Isolde" in München die nicht minder famöse Aeußerung von den „dreißig Schweinehunden" gethan, welche Auslassung er, von der öffentlichen Stimme darüber zur Rede gestellt, in so kläglicher Weise zu beschönigen suchte. Jedenfalls hätte er sich aber bei dergleichen Gebahrungen des lateinischen Sprichworts erinnern sollen: „quod licet Jovi, non licet bovi!"

Begeisterung für das Große und Schöne sich von Weimar aus nach und nach über die ganze deutsche Theaterwelt verbreitete und der bei Darstellern und Publicum stark eingewurzelten realistischen Richtung ein heilsames Gegengewicht gegeben ward.

Die bedeutendsten Vertreter der Weimarischen Schule unter den Darstellern, die größten Talente derselben sind

Pius Alexander Wolff
und dessen Gattin
Anna Amalie Wolff, geborene Malcolmi.

Ersterer hieß mit seinem vollständigen Namen Pius Alexander Wolff von Leitershofen. Er war der Sprößling eines alten baierischen Adelsgeschlechts, geboren zu Augsburg im Jahre 1782. Für den geistlichen Stand bestimmt erhielt er eine tüchtige wissenschaftliche Bildung und ward dann nach Prag geschickt, um dort auf dem Jesuitencollegium Theologie zu studiren. Da er jedoch wenig Neigung für den Beruf eines katholischen Geistlichen fühlte, so trat er bald wieder aus dem Jesuitencollegium aus, ging von Prag nach Berlin und beschäftigte sich hier mit den schönen Wissenschaften, namentlich aber mit Musik und Malerei. Nach einem längeren Aufenthalt in Berlin reiste er nach Paris, wo er ein halbes Jahr blieb, dann nach Straßburg. Sein von ihm selbst noch nicht erkanntes Talent für die Dar=

stellungskunst begann sich jedoch in ihm zu regen, als er Gelegenheit fand, sich bei einem Dilettantentheater zu betheiligen. Als er in das älterliche Haus nach Augsburg zurückgekehrt war, wuchs allmälig diese Neigung für die Bühne, vielleicht auch genährt durch die Erinnerung an die wahrhaft schönen künstlerischen Eindrücke, die er früher in Halle und Lauchstädt durch die Vorstellungen der im Sommer an diesen Orten spielenden Weimarischen Hofschauspieler empfangen hatte. Nicht unwahrscheinlich ist es, daß auch eine Herzensneigung, die er damals schon zu seiner nachherigen Gattin gefaßt hatte, den Entschluß in ihm zur Reife brachte, sich der Bühne zu widmen.

Er schrieb deshalb an Goethe und dieser forderte ihn auf, selbst nach Weimar zu kommen. Er folgte 1804 dieser Einladung. Goethe erkannte sofort das Talent des jungen Mannes; er nahm sich seiner mit um so mehr Vorliebe an, als er in Wolff ein Mitglied mit gründlicher wissenschaftlicher Bildung für seine Bühne erhielt. Ein halbes Jahr lang bereitete sich Wolff unter Goethe's Anleitung für den gewählten Beruf vor, wie er auch noch später des großen Dichters Schüler blieb.

Im Jahre 1806 verheirathete sich Wolff mit Amalie Malcolmi, die nach kurzer nicht glücklicher Ehe mit dem Schauspieler Becker sich von diesem bald wieder getrennt hatte.

Amalie Malcolmi, 1780 in Leipzig geboren, war die Tochter des verdienstvollen Schauspielers Malcolmi, der später ebenfalls Mitglied der Weimarischen Hofbühne wurde. Schon in ihrem elften Jahre spielte sie bedeutendere Kinderrollen, wie den Peter in Gretry's Oper „Richard Löwenherz" und die Julie in dem Lustspiele „das Räuschchen". Das große Talent des jungen Mädchens entwickelte sich so schnell, daß ihr schon im fünfzehnten Lebensjahre erste Opernpartien und erste Liebhaberinnen-Rollen anvertraut werden konnten. Sie half dabei aber auch in allen möglichen anderen Fächern des Schauspiels wie der Oper aus, spielte z. B. neunzehn Jahre alt die Herzogin von Friedland im „Wallenstein" und die Hannah Kennedy" in „Maria Stuart". Als sie einmal wegen eines Krankheitsfalles die Partie der Donna Elvira in Mozart's „Don Juan" übernommen und mit überraschendem Erfolg durchgeführt hatte, war Schiller so entzückt von ihrer Leistung, daß er ihr eine große künstlerische Zukunft voraussagte und ihr — die Rolle der Maria Stuart zutheilte.

Vollständig kam sie jedoch erst in das tragische Fach nach Abgang der Frau Werdy.

Eine seltene Uebereinstimmung war es, welche das Wolffsche Ehepaar auch in seinem künstlerischen Wirken mit einander verband. Es waren Beider Seelen auf einen Accord gestimmt, Beide hatten das Glück in einer und derselben Kunstgenossenschaft, in einer Sphäre sich

heranbilden zu können, die so ganz und gar ihrem inneren Wesen entsprach.

Wolff war bezüglich der äußeren Mittel keineswegs besonders von der Natur begabt. Er war von schlanker, schmächtiger Gestalt, hatte einen zu langen Hals, ein nicht schönes Gesicht von fast kränklichem Aussehen; sein Organ war zwar angenehm, aber nur klein und wenig ausgiebig, so daß es oft in Momenten gesteigerten Affects versagte und umschlug. Nur sein schönes braunes Auge verrieth die große Künstlernatur. Es vermochte dieser Künstler nur mit geistigen Mitteln zu wirken, aber hiermit erreichte er, bei dessen Darstellungen glänzende Aeußerlichkeiten nicht bestechen konnten, auch wahrhaft Großes und namentlich in den Tragödien Goethes und Schillers hinreißend Schönes.

Wolff war der Erste, der Goethe's „Tasso" spielte. Er hatte den Wunsch, des großen Dichters herrliches Gebilde zu lebendiger Darstellung zu bringen, lange gehegt. Er bat Goethe darum, allein dieser wollte davon nichts wissen; er hielt die Sache für unausführbar, da „Torquato Tasso" keine Kost für das Publicum sei, da das Stück zu wenig Handlung im landläufigen Sinne habe, allzu innerlich gedacht sei und also auch innerlich empfunden werden müsse. Wolff ließ jedoch mit Bitten nicht nach, die auch von dem übrigen Künstlerpersonale unterstützt wurden, und so gab denn Goethe, wenn auch mit innerem Widerstreben, endlich seine Zustimmung. Der Erfolg

der ersten Aufführung des „Tasso" am 16. Februar 1807 rechtfertigte die Meinung der Darsteller über die Bühnenwirkung des Stücks — es war diese bei der scenischen Darstellung eine höchst bedeutende.

Es ist ist bereits gesagt worden, wie sehr Amalie Wolff mit demselben Ernst, mit demselben Gefühl, mit derselben Begeisterung für die ideale Richtung wie ihr Gatte nach dem höchsten Ziele strebte. Eduard Devrient sagt von ihr: „Amalie Wolff repräsentirte die Würde und Hoheit der idealen Tragödie auf vollkommene Weise. Eine junonische Gestalt, ein schöner Arm von elastischer Bewegung unterstützte ihre Plastik auf das Vortheilhafteste. Leider machte ihr dumpfes, tonloses Organ die Monotonie der Weimarischen Declamation bei ihr sehr auffallend, doch ihr natürliches Talent, ihre reiche Erfindungskraft und große Innerlichkeit des Spiels — worin sie ihren Gatten offenbar übertraf — vergütete jenen Mangel. Goethe's Iphigenia möchte schwerlich reiner im Styl und in der Seelenstimmung darzustellen sein; unübertrefflich gelang ihr Elisabeth in „Maria Stuart", in königlicher Haltung und einer eisigen Miene, welche die heftigste Leidenschaft verrieth, indem sie sie verbarg. Ueberhaupt war der Ausdruck der verhaltenen Empfindung, der verschlossenen Bewegung, diese sicherste Beglaubigung wirklich tragischer Kraft, ihr ganz zu eigen. Im Lustspiele zeigte sie einen ebenso erfindenden Verstand als ergiebigen Humor, Eigenschaften,

welchen ihrem reifen Lebensalter eine gleich rühmliche Stellung, als ihrem jetzigen verhießen."

Von großer Bedeutung für die ganze Weimarische Kunstgenossenschaft im Allgemeinen, für Wolffs auch insbesondere, war der Ausflug, den die Weimaraner im Sommer 1807 nach Leipzig machten.

Hier war das Publicum durch die Franz Seconda'sche Gesellschaft an das bürgerliche Drama und an das Ritterstück gewöhnt, hier herrschte die ausgesprochenste Natürlichkeitsrichtung vor; auch hatte man fast alle bedeutenden Künstler der damaligen Zeit gesehen: nicht wenige solcher hervorragender Talente gehörten der churfürstlich sächsischen Schauspielergesellschaft an, wie z. B. Ochsenheimer, Opitz, Christ, Haffner, die Hartwig, Burmeister, Drewitz u. s. w. Die Weimarischen Schauspieler mußten in Leipzig demnach einen schwierigen Stand haben. Sie fanden bei dem großen Publicum eine nicht unbedeutende Opposition, die sogar in der Presse, wie z. B. in der Flugschrift: „Saat von Goethe gesäet", znm Ausdruck kam. Die Weimarische Darstellungsweise war den Leuten befremdend; man warf den Gästen sylbenzählenden Predigerton, eintönig singende Declamation, Abgemessenheit und Marionettenmäßiges vor, nannte sie „Seminarkünstler". „Die Aufführungen der Tragödien seien nur Leseproben im Costum, das prätentiöse Mantelspiel, das unausgesetzte Adressiren an das Publicum, das kalt formelle

Theaterdecorum hebe alles Leben auf und gehe förmlich darauf aus, jede Möglichkeit einer Täuschung abzuschneiden. Im Lustspiele bringe die systematische Entfernung von der Natur eine possenhafte Uebertreibung, förmliche Carricatur in Sprache, Benehmen und Gestaltung hervor. Die Weimarische Schule lehre keine eigentliche Menschendarstellung, sondern wolle nur gewisse Formen durchsetzen, welche, dem antiken Theater entnommen, alle Mannichfaltigkeit der Lebenserscheinungen in die beiden grell abgesonderten Gattungen der Declamationstragödie und der Posse einzwängen."

Dahin sprach sich die Meinung des großen Publicums aus. Anders jedoch urtheilte man in den gebildeten Kreisen Leipzigs, in denen bereits die Sympathie für Goethes und Schillers Werke die tiefsten Wurzeln geschlagen hatte. Vollständig hatten aber auch die Weimaraner die academische Jugend auf ihrer Seite, deren Stimme damals in Leipzig von nicht geringem Gewicht war. Das Wolffsche Ehepaar vor Allem ward von der für die großen Dichterheroen begeisterten Leipziger Studentenschaft hoch gefeiert.

Durch die Sommerausflüge der Weimarischen Hofschauspieler nach Halle und Lauchstädt, namentlich aber nach Leipzig, welche Stadt damals ein Centralpunkt des deutschen literarischen und künstlerischen Lebens war, breitete sich der Ruf dieser Kunstgenossenschaft in ganz Deutschland aus und ward der Einfluß der Weimarischen

Schule ein allgemeiner; ganz besonders aber waren es Wolff und Frau, welche als die größten Talente des damaligen Weimarischen Hoftheaters sich bald einen bedeutenden Namen machten.

Iffland hatte dieses Künstlerpaar im Jahre 1810 bei seinem Gastspiel in Weimar kennen gelernt und veranlaßte im nächstfolgenden Jahre, daß Wolffs in Berlin einen Gastrollen-Cyclus gaben.

Ebenso wie früher in Leipzig fanden Wolffs auch in Berlin nur getheilte Anerkennung, ebenso wie dort erschien die Art und Weise ihrer Darstellung dem großen Publicum fremdartig, während die höheren und die intelligenten Kreise Berlins sich ganz entschieden für diese Künstler aussprachen. Namentlich war es Wolff, gegen dessen Leistungen man verschiedene Bedenken hegte; es hatte derselbe allerdings in zweien seiner bedeutendsten Rollen, Hamlet und Tasso, nicht auftreten können, da diese Stücke — wie das selbst bei großen Theatern oft vorkommt — in Folge von Zufälligkeiten nicht zu ermöglichen gewesen waren. Er spielte bei seinem Berliner Gastspiel den Mortimer, den Posa, den Linden in Becks Lustspiel „die Quälgeister“ (eine Bearbeitung von Shakespeares „Viel Lärm um Nichts“) und den Baron in Kotzebue's „die Beichte“. Entschiedeneren Erfolg hatte Frau Wolff mit den Rollen der Johanna d'Arc (welche ihr Schiller selbst einstudirt hatte), Clärchen in „Egmont“, Iphigenia, Isabella in „die Braut von

Messina", Orsina in „Emilia Galotti" und die Baronin in „die Beichte".

Bevor noch in Weimar die bekannte Hundekatastrophe traurigen Andenkens eintrat, der Goethe zum Opfer fiel, also bevor noch der größte Dichter, ja einer der größten Männer deutscher Nation einem — abgerichteten Pudel weichen mußte, verließen Wolffs das Weimarische Hoftheater. Graf von Brühl berief im Jahre 1816 das Künstlerpaar nach Berlin, indem er zugleich Wolff die Regie übertrug.

Beim Antritt der Wirksamkeit des Wolffschen Ehepaars in Berlin zeigte sich dasselbe, wie bei dem Gastspiel von 1811: man wußte die Künstlerschaft dieser Darsteller ihrem vollen Werthe nach nicht zu schätzen, nur war es diesmal Frau Wolff, deren Leistungen, — besonders als Phädra, ihrer Debutrolle — nicht allgemein ansprachen, während Wolff, namentlich in den Stücken Calderons und Shakespeare's, größeren Beifall fand. Die Wolff hatte allerdings als unmittelbare Nachfolgerin der Bethmann-Unzelmann einen sehr schwierigen Stand; erst nach und nach vermochte sie die Erinnerungen an diese allerdings treffliche Künstlerin vergessen zu machen.

Der dem Wolffschen Ehepaar seit Jahren befreundete Küstner wollte diese Künstler, nachdem sie kaum ein Jahr lang in Berlin gewesen waren, für das 1817 von ihm begründete stehende Stadttheater in Leipzig gewinnen. Wolffs standen auch schon auf dem Punkte, mit Küstner

abzuschließen und nur durch einen Zufall scheiterte dieses Engagement und das Künstlerpaar blieb dem Berliner Hoftheater erhalten.

Wolffs Künstlerlaufbahn sollte jedoch keine allzulange sein. Schon 1823 nöthigte ihn ein Brustleiden, die Regie niederzulegen und auch seine schauspielerische Thätigkeit für einige Zeit einzustellen. Ein Lichtblick in seinem Leben war noch die Reise, die er 1825 nach Italien und Frankreich unternahm. In Paris verkehrte er noch viel mit Talma, den er bei seiner früheren Reise nach der französischen Hauptstadt kennen gelernt hatte und mit dem er bis zu dem Tode des großen französischen Künstlers in freundschaftlicher Beziehung blieb. Nach Berlin zurückgekehrt war er dort bis zum Jahre 1828 in seinem Berufe thätig, bis das immer mehr überhand nehmende Uebel ihn zu einer Badereise nach Ems veranlaßte. Er fand hier die gehoffte Genesung jedoch nicht, mußte sogar auf der Rückreise in Weimar bleiben — und hier, wo er seine ruhmvolle Künstlerlaufbahn begonnen, sollte er auch sein Dasein beschließen. Wenige Wochen nach seiner Ankunft in Weimar starb er. Alle Notabilitäten der Musenstadt, und sämmtliche Theatermitglieder begleiteten ihn zu seiner Ruhestätte. Goethe selbst legte ihm eine von Blumen gewundene Lyra in den Sarg; Wolffs langjähriger Freund Oels sprach nach dem Geistlichen eine vom Kanzler von Müller verfaßte Trauerrede, die ernsten Klänge einer von Riemer ge-

dichteten, von Max Eberwein componirten Cantate ertönten an dem Grabe dieses als Künstler so hochstehenden, als guter, edler Mensch allgemein geachteten und geliebten bedeutenden Mannes. —

Amalie Wolff war noch lange Jahre hindurch bei der Berliner Hofbühne thätig. Nicht minder hervorragend, als sie im Fache der jugendlichen Heroinen gewesen, war sie auch in dem der alten Heldinnen und dem der Mütter im bürgerlichen Schauspiel und im Lustspiel. Im Jahre 1841 feierte sie ihr fünfzigjähriges Künstlerjubiläum, bei dem ihr der König von Preußen die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verlieh — eine Auszeichnung, die damals noch sehr selten dramatischen Künstlern wurde. Sie zog sich jedoch noch nicht von ihrer darstellerischen Thätigkeit zurück. Erst im Jahre 1844 ward sie wegen zunehmender Kränklichkeit pensionirt, doch spielte sie auch nach dieser Zeit noch zuweilen. Ihre letzte Rolle war die der Frau von Stürmer in dem Schauspiel „der Oheim“ von der Prinzessin Amalie von Sachsen. Ein Augenleiden, das Erblindung zur Folge hatte, entzog sie ihrem Berufe für immer. Im August 1851 erlag sie, einundsiebenzig Jahre alt, den Leiden ihrer letzten Lebensjahre. Sie ward auf dem Dreifaltigkeitskirchhofe in Berlin bestattet, wo eine Marmorsäule ihr Grab bezeichnet. —

Pius Alexander Wolff hat sich auch als dramatischer Dichter einen ehrenvollen Namen gemacht.

Wer kennt nicht das romantische Schauspiel „Preciosa“ mit C. M. von Webers unvergänglich schöner Musik? Aber auch die Lustspiele „Cesario“ und „der Mann von fünfzig Jahren“ würden noch heute ihre Geltung haben, jedenfalls verdienen sie nicht in Vergessenheit zu gerathen. Die Posse „der Kammerdiener oder Baron Schniffelinsky“ erscheint zuweilen noch bei Gastspielen bedeutenderer Darstellerinnen komischer älterer Chargen auf dem Repertoire. Die vortreffliche Künstlerin Minona Frieb-Blumauer in Berlin zählt die Madame Hirsch in dieser Posse zu ihren gelungensten Leistungen. —

Albert Aloys Ferdinand Wurm.

Dieser ausgezeichnete Darsteller im derbkomischen Characterfach ward 1783 in dem pommerischen Städtchen Greifenhagen geboren, wo sein Vater in dürftigen Verhältnissen lebte. Als Wurms Vater starb und der Sohn von einer bösen Stiefmutter gar zu arg mißhandelt ward, floh dieser aus dem älterlichen Hause und ging auf gut Glück in die Welt hinaus. Da er aus Mangel an Gelegenheit nicht viel gelernt hatte, blieb ihm nichts Anderes übrig, als herrschaftlicher Bedienter zu werden. Sein reger Geist, seine scharfe Beobachtungsgabe verschafften ihm aber gerade in dieser Stellung etwas, das ihm später als Darsteller von größtem Vortheil war: er lernte Menschen verschiedener Bildungsstufen kennen,

beobachtete sowohl die Eigenthümlichkeiten von Leuten aus höherem, als aus niederem Stande. Er konnte als Diener die Vornehmen um so genauer kennen lernen, als er fortwährend in der unmittelbaren Nähe seiner Herrschaft, der Hausgenosse derselben war, vor dem sie sich mehr gehen ließ, ihre Schwächen und Leidenschaften weniger zu verbergen suchte, als unter ihres Gleichen, während er bei geistiger Ueberlegenheit im Umgange mit Leuten seines damaligen Standes auch diese schnell durchschaute und ihre characteristischen Merkmale auffaßte.

Eine Puppencomödie weckte sein Talent für die Darstellungskunst, und bald stand in ihm der Entschluß fest, Schauspieler zu werden. Es währte jedoch lange, ehe es ihm glückte, bei einer Bühne einen Platz zu finden, und er mußte daher als Hanswurst bei einer Kunstreitergesellschaft die ersten Schritte zu seinem Ziele thun. Nach längerer Zeit gelang es ihm, bei einer Wandertruppe in Schlesien engagirt zu werden. Seine erste Rolle war der Plumper in „Er mengt sich in Alles", mit der er sofort den unzweideutigsten Beifall errang. Er ward bald der Matador der Gesellschaft, mußte bei seiner Beliebtheit und Verwendbarkeit alles Mögliche spielen und zeichnete sich besonders auch als Sänger in Tenorpartien aus, da er eine sehr schöne ausgiebige Stimme besaß. Im Jahre 1801 verließ er endlich die schlesische Wandertruppe und ward in Warschau engagirt, wo er bis 1804 blieb. Hier hatte er bereits eine so ansehn-

liche Kunststufe erreicht, daß er größere Gastspielreisen nach Breslau, Bamberg, Würzburg und Berlin unternehmen konnte. Das Würzburger Theater ward von dieser Zeit an bis 1809 der Boden, auf dem Wurm immer weiter auf der mit so viel Glück eingeschlagenen Künstlerlaufbahn vorwärts schritt.

Sein Ruf als Sänger verschaffte ihm 1809 ein Engagement bei dem Nationaltheater in Berlin. Schon mit seiner Antrittspartie, Tamino in Mozarts „Zauberflöte", errang er sich die Gunst des Berliner Publicums. Nach und nach trat er in das Fach der Tenorbuffo's über. Die glänzendsten Erfolge erzielte er mit der Rolle des Lorenz in der Operette „das Hausgesinde", die mit ihm innerhalb zweier Jahre nicht weniger als achtzigmal gegeben wurde. Das große Glück, das er mit seinen höchst drastischen Gestaltungen im Lustspiel und in der Posse machte, bewog ihn, die Thätigkeit in der Oper bis auf einige Buffopartien in Operetten ganz aufzugeben und sich ganz auf das Gebiet des komischen Characteristikers zu beschränken. Hierin nun ward er nicht allein der gefeierte Liebling der Berliner, er erlangte auch bald einen großen Ruf durch ganz Deutschland.

Dennoch sah er sich genöthigt, das Berliner Engagement aufzugeben, und zwar in Folge der Gährung, welche seine höchst drastische Darstellung des Jakob in der Posse „Unser Verkehr" von Sessa unter der jüdischen Bevölkerung Berlins hervorrief. Nach seinem Abgang

vom preußischen Hoftheater unternahm er eine längere Kunstreise durch Norddeutschland und ward dann von Küstner für das eben begründete Leipziger Stadttheater gewonnen, dem er zwei Jahre lang angehörte. In Leipzig machte Wurm im wahrsten Sinne des Worts Furore, namentlich als Lorenz in der Operette „das Hausgesinde", als Marco in Fioravanti's Oper „die Dorfsängerinnen", als Grauschimmel in Kotzebue's Lustspiel „der Rehbock" und als Jakob in „Unser Verkehr". Küstner selbst erzählte mir, daß der Zudrang zu den Vorstellungen der genannten Stücke in Leipzig ein ungeheurer gewesen sei, daß oft schon lange vor Beginn der Aufführungen keine Eintrittskarten mehr zu haben gewesen und die Studenten durch die Fenster in das Schauspielhaus gestiegen seien.

Nach seinem Abgange von der Leipziger Bühne nahm Wurm keine feste Stellung wieder an; er zog es vor, nur zu gastiren. Bis 1827 blieb er in seiner Kunst thätig. Er war einer der wenigen dramatischen Künstler, welche klug genug sind, in ihrer Blüthezeit an das Alter zu denken und sich durch vernünftige Sparsamkeit vor Sorgen und Mangel sicher zu stellen. Er hatte sich ein ansehnliches Vermögen erworben und lebte nach Abschluß seiner Künstlerlaufbahn in Carlsruhe, wo er 1834 starb.

Küstner sagt von ihm als Darsteller: „Eine unerschöpfliche Laune, eine Sicherheit, die alle Mitspieler beherrschte und mit sich fortriß, eine psychologische Wahr-

heit in der Characterzeichnung, ein ungemein glücklicher Tact, das Komische im Leben aufzufassen und wiederzugeben, ein sanfte melodische Stimme und ein biegsames Organ waren die eigenthümlichen Vorzüge seines Talents. Sein Gesicht war wohlgebildet, aber seine Züge, an und für sich komisch, verstärkten durch den trocknen Ernst, der ihm auf der Bühne wie im Leben eigen war, die Wirkung seines Humors und seines gewandten Spiels. Die ganze Gewalt seiner trockenen Komik zeigte Wurm als Heinrich in Holbergs Posse „der politische Zinngießer", als Adam in Schenks Operette „der Dorfbarbier", als Lorenz in „das Hausgesinde", als Krack in „der Lügner und sein Sohn", als Ferdinand in „die Drillinge", als Jakob in „Unser Verkehr", als Matz in Kotzebue's Lustspiel „das Intermezzo oder der Landjunker in der Residenz." —

Eine hoch bedeutende Künstlerpersönlichkeit, die unter Iffland bei dem Berliner Nationaltheater ihren Anfang machte und der preußischen Hofbühne stets treu bleibend, als Stern erster Größe am Himmel der dramatischen Kunst glänzend noch bis in die neueste Zeit thätig war, ist

Auguste Stich-Crelinger, geb. Düring.

Im Jahre 1795 in Berlin geboren ward das junge Mädchen, bei dem sich frühzeitig eine große Begabung für die Darstellungskunst gezeigt hatte, von der Fürstin

Hardenberg (die frühere Schauspielerin Langenthal) Iff-
land empfohlen, der auch sofort ihr Talent erkannte und
sie 1812 als Margarethe in „die Hagestolzen" debutiren
ließ. Obgleich sie nun in dieser und in den folgenden
Rollen große künstlerische Erfolge errang und Iffland
selbst sich ihrer auf das Wärmste annahm, so konnte
Auguste Düring doch noch nicht so beschäftigt werden,
wie sie es verdient hätte, denn noch waren die Unzel-
mann-Bethmann, die Maaß und die Fleck-Schröck bei der
Berliner Bühne thätig. Erst unter der Intendanz des Gra-
fen von Brühl ward ihr ein weiterer Wirkungskreis eröff-
net, nachdem die Unzelmann-Bethmann gestorben war
und die Maaß die Berliner Bühne verlassen hatte. Sie kam
nun vollständig in das Fach jugendlicher Heroinen, Lieb-
haberinnen und Anstandsdamen, und Rollen, wie: die
Jungfrau von Orleans, Bertha in „die Ahnfrau", Emi-
lia Galotti, Julia in „Romeo und Julia", Beatrice in
„die Braut von Messina", Minna von Barnhelm, Porzia
in „der Kaufmann von Venedig", Clärchen in „Egmont",
Ophelia in „Hamlet", Desdemona in „Othello", Iphi-
genia, Donna Diana, Preciosa, Olga in „Isidor und
Olga" und Maria Stuart waren Leistungen, die sie
schnell in die Reihe der Künstlerinnen ersten Ranges
stellten.

Auguste Düring brachte nicht allein außeror-
dentliches Talent, sondern auch die vortheilhaftesten
äußeren Mittel für dieses Rollenfach mit. Sie war

von hoher, edler Gestalt, hatte ein schönes ausdrucksvolles Gesicht, ein feuriges sprechendes Auge, ein kräftiges und wohlklingendes Organ. Ihren künstlerischen Höhepunkt hat sie stets in der Tragödie gehabt. Hier kam ihr neben ihren schönen Mitteln ganz besonders auch ihr Talent zu rhetorischem Vortrag zu statten. Das Höchste, was sie leistete, ja das Vollkommenste, was man auf der Bühne sehen konnte, gab sie in mehr ruhig gehaltenen Rollen, und hier entwickelte sie eine Plastik von vollendeter Schönheit. In leidenschaftlich gehaltenen Rollen, that sie oft etwas zu viel, namentlich war es hier die Ueberanstrengung des Organs, was nicht immer günstig wirkte. Ihre Lustspielrollen waren auf das Geistreichste und Feinste ausgearbeitet, doch nicht so leicht und graziös, wie es dieses Genre eigentlich erfordert, auch standen ihr die Töne zarter Empfindung weniger zu Gebote, als der große heroische Ausdruck.

Noch glänzender entfaltetete sich ihr Talent, als sie in den dreißiger Jahren von dem jugendlichen zu dem sogenannten gesetzten Liebhaberinnen- und Heldinnenfach überging. Ihre Phädra, Isabella in „die Braut von Messina", Gräfin Terzky in „Wallenstein", Lady Macbeth, Antigone u. s. w. sind Kunstgestaltungen, die Jedem unvergeßlich bleiben müssen, der das Glück gehabt, sie kennen zu lernen. Nicht minder groß war Frau Crelinger in ihrer letzten Künstlerperiode in den Rollen älterer Heldinnen, wie Elisabeth in „Marie Stuart"

und „Essex“ (von Laube), Volumnia in „Coriolan“, Medea von Eurypides, Lady Windham in Raupachs „Royalisten“, Generalin Mansfeld in „Mutter und Sohn“ u. s. w.

Einen der glänzendsten künstlerischen Triumphe feierte die Crelinger, als sie im Jahre 1834 neben Sophie Schröder, welche die Elisabeth gab, in „Maria Stuart“ und in Raupachs „Nibelungenhort“ auf der Berliner Hofbühne spielte. In letzterem Stücke gab Sophie Schröder die Brunhild, die Crelinger die Chrimhild und der große Eßlair den Attila. Keine dieser Künstlergrößen verdunkelte bei diesen Vorstellungen die andere — es war das ein vereintes Wirken von genialen Darstellern, wie es in diesem Grade kaum jemals wieder dagewesen ist.

Im Jahre 1817 hatte sich Auguste Düring mit dem Schauspieler Stich verheirathet, aber schon 1824 verlor sie ihren Gatten in Folge eines durch Eifersucht veranlaßten tragischen Vorfalls. Später verehelichte sie sich zum zweiten Male und zwar mit dem Bankier Crelinger.

Die beiden Töchter erster Ehe der am 11. April 1864 gestorbenen Frau Crelinger, Bertha und Clara (Letztere die Witwe des zu früh gestorbenen talentvollen Schauspielers Hoppè, nachherige Gattin des Hofschauspielers Liedtcke, gestorben am 1. October 1862), erwarben sich einen höchst geachteten Ruf in der Kunstwelt.

Bertha Stich verließ nach kurzer Thätigkeit die Bühne, um sich zu verheirathen und lebt gegenwärtig in Schwerin. —

In der Geschichte aller Künste zeigt sich als eine ganz naturgemäße Erscheinung, daß stets, nachdem das productive Schaffen einen großen Aufschwung genommen hatte, wieder Zeiten kommen, in denen die Reproduction sich des aufgehäuften Stoffs bemächtigt und durch gründliche Forschung und Durcharbeitung dessen vollen Werth nach und nach ergründet und zur Geltung bringt. In unserer, an wirklich künstlerischer Production — wenigstens in der dramatischen Dichtkunst und in der Musik — so sehr armen Zeit ist dieses so zu sagen kritische Reproduciren weit überwiegend; aber auch schon unmittelbar nach der classischen Periode der deutschen dramatischen Dichtkunst, also in jener Zeit, in der es noch eine schöne und reiche Nachblüthe in derselben gab, begann eine feine, wohlabgewogene, verstandesmäßige Darstellungsweise sich geltend zu machen. Schon damals, wenn auch nicht in dem Maße wie gegenwärtig, ward manches bedeutende Talent dadurch zum egoistischen Virtuosenthum gedrängt und gerieth auf den Abweg der Ueberkünstelei oder der kühlen Reflexion, wie das z. B. bei Lemm in Berlin und bei Paulmann (zuletzt in Cassel) der Fall war. Nur ein Genie ersten Ranges, das neben der Neigung zu scharfer Reflexion auch einen gewaltigen Fond von Innerlichkeit und höherem Schwung der Begeisterung mitbringt, wie das bei

Carl Seydelmann

der Fall war, vermag mehr als blose Bewunderung der geistigen Arbeit, mehr als die Anerkennung der Sachverständigen, vermag vielmehr auch große, alles mit sich fortreißende Wirkungen auf diesem Wege zu erzielen.

In Seydelmann sehen wir einen Character von bestimmtester Ausprägung, von einer wahrhaft eisernen Energie — und mehr als viele Andere bedurfte er des festesten Willens, der unerschütterlichsten Thatkraft, denn er hatte große, sehr große Schwierigkeiten zu überwinden, ehe er das wurde, was er werden wollte: ein großer Schauspieler.

Carl Seydelmann ward am 24. April 1793 zu Glatz in Schlesien geboren. Sein Vater war daselbst Colonialwaarenhändler und hatte zugleich ein Kaffeehaus. Die Vorliebe für das Theater und die Neigung zur Darstellungskunst zeigte sich bei Seydelmann schon frühzeitig und ward dadurch genährt, daß ihn die Officiere, die er in seines Vaters Kaffeehaus hatte kennen lernen, zu dem Liebhabertheater, das sie errichtet hatten, hinzuzogen. Wie es in der Regel der Fall, daß Leute, die nicht selbst Schauspieler sind oder nicht zu dem Theater in naher Beziehung stehen, die Neigung ihrer Kinder zu dem Stande der dramatischen Künstler als verdammlich ansehen, ja selbst die unzweideutigsten Kundgebungen wahrhaften Talents für die Darstellungskunst

nicht sehen wollen und den mächtigsten Drang zu dieser Kunst zu ersticken suchen, so trat auch Seydelmann's Vater der Neigung des Sohnes mit aller Entschiedenheit entgegen, so daß dieser nur in der Stille sich mit der Lectüre von Theaterstücken und von dramaturgischen Schriften beschäftigen konnte. Er vernachlässigte jedoch darüber seine Gymnasialstudien nicht und legte damit einen wissenschaftlichen Grund, der ihm später auf seiner Künstlerlaufbahn sehr zu statten kam.

Das schwere Schicksal, welches Preußen damals betroffen hatte, die tiefe Erniedrigung, die sein Vaterland durch die Napoleonische Herrschaft erdulden mußte, erfüllten den jungen Mann mit tiefem Schmerz und Erbitterung. Nur durch das Schwert konnte diese Schmach gerächt oder getilgt werden, und deshalb trat Seydelmann im Jahre 1810 bei einer Artillerie-Brigade, die in Neiße stand, ein. Bald fühlte er jedoch, daß diese Berufswahl eine verfehlte gewesen; er bat daher nach einem Jahre um den Abschied, und als ihm dieser verweigert wurde, entzog er sich, mit einem falschen Passe versehen, durch die Flucht über die österreichische Grenze dem militärischen Zwange. Er hielt sich eine Zeit lang in Troppau bei dem ihm von Glatz aus bekannten Schauspieler Schmidt auf und wäre beinahe damals schon zum Theater gegangen. Bald bereute er jedoch seinen unbesonnenen Schritt, bat um Gnade, die ihm auch gewährt wurde, und ward nun seiner Kenntnisse

und seiner schönen Handschrift wegen nur in der Militärkanzelei beschäftigt. Er selbst erzählte später, er habe vom activen Dienst so wenig verstanden, daß er bei einer Inspection nicht im Stande gewesen sei, eine Kanone abzufeuern. Im Jahre 1815 erhielt er endlich seinen Abschied.

Schon im Sommer dieses Jahres hatte er auf dem Theater, das Graf Heberstein, ein kunstsinniger und kunstverständiger Theaterfreund, auf seinem Schlosse Grafenort errichtet hatte, gespielt und ward alsdann auf des Grafen Empfehlung bei dem Breslauer Theater mit einer Wochengage von zehn Thalern engagirt.

Hier, wie noch geraume Zeit bei anderen Bühnen, mußte er Liebhaberrollen spielen, für die er nicht die geringste Begabung hatte, so daß der damalige Director des Breslauer Stadttheaters, Professor Rhode, ihm dringend rieth, die theatralische Laufbahn aufzugeben, und selbst der dramatische Dichter Carl Schall ihn nur in Rollen von Naturburschen und Gecken gelten ließ.

Seydelmann war außer sich vor Schmerz und Gram darüber, daß ihm nichts glücken wollte. Er selbst sah die Unzulänglichkeit seiner Leistungen wohl ein, aber er fühlte doch auch den Beruf zum Künstler zu stark in seinem Innern, als daß er diese Laufbahn hätte verlassen sollen, — er wußte eben noch nicht, daß er noch nicht in dem Elemente war, in dem allein sein großes Talent sich zu entfalten vermochte. „Und Ihr

sollt sehen, ich werde doch noch ein Schauspieler!" hatte er mit Thränen im Auge, zähneknirschend und mit dem Fuße stampfend zu seinen Freunden gesagt.

Vor Allem ging er nun mit der ganzen Dauerbarkeit seines Characters daran, die äußeren Mängel, die ihm hinderlich waren, zu beseitigen oder zu verbessern. Der schlimmste derselben war seine Aussprache. Er hatte ein sprödes, rauhes Organ von wenig Umfang, dazu eine zu lange und dicke Zunge, wodurch seine Aussprache undeutlich und zischend, in Momenten gesteigerter Leidenschaft stöhnend und pfeifend, dem Wuthgeschrei eines wilden Thieres ähnlich wurde. Er aber sagte: „Was Demosthenes gekonnt, das muß ich auch können!" Er legte sich bei seinen Redeübungen flache Steine auf die Zunge und erreichte dadurch eine deutliche Aussprache.

Aber auch seine übrigen äußeren Mittel waren ihm nicht günstig. Seine mittelgroße Gestalt eignete sich wohl für die Bühne, nur thaten dem Eindrucke derselben die nach Innen zu etwas gekrümmten Beine (sogenannte Bocksbeine) Eintrag. Seydelmann's Gesicht war nicht gerade abstoßend, aber auch nicht gewinnend; das röthliche Haar und das blaue Auge mit dem zwar gewaltige Energie, aber auch Kälte und Schroffheit ausdrückenden Blick waren ebenfalls nicht geeignet, seine Erscheinung zu einer besonders angenehmen zu machen.

Da er in Breslau durchaus keinen Boden gewinnen konnte, nahm er 1819 einen Engagementsantrag nach Graz an, den ihm sein Gönner, Graf Heberstein, verschafft hatte. Das Theater in Graz stand damals unter Leitung eines Comités von Cavalieren, das Seydelmann sehr bald auch die Regie anvertraute. Die Unternehmung der Cavaliere hatte jedoch keinen Bestand und schon, nachdem Seydelmann erst ein Jahr lang in Graz gewesen war, kam das Theater in die Hände eines Drechslermeisters und eines Lohnkutschers.

Unter solchen Verhältnissen wollte und konnte Seydelmann nicht in Graz bleiben. Er ging nach Wien, kam dort aber gar nicht zum öffentlichen Auftreten. Er wendete sich nach Preßburg, wo er — noch immer im Fache der Liebhaber — einige Gastrollen gab.

Die Noth zwang ihn endlich, ein Engagement in Olmütz anzunehmen. Die Verhältnisse dieser niemals erheblich gewesenen Provinzialbühne mochten damals sehr trübseliger Art gewesen sein, denn Seydelmann erinnerte sich noch in späteren Jahren mit Grauen an die Olmützer Comödiantenwirthschaft und äußerte oft, daß der Aufenthalt in jener mährischen Stadt die schlimmste Zeit seines Lebens gewesen sei.

Lange hielt er es dort auch nicht aus. Er war kaum einige Monate in Olmütz, als er in einem Briefe, der die ganze Verzweiflung über seine Lage in ergreifender Weise darstellte, den Director des ständischen Theaters

in Prag, Franz von Holbein, um Rettung aus diesem tiefsten Miser einer ächt österreichischen Schmiere anflehte.

Sein Vertrauen ward nicht getäuscht, denn im August des Jahres 1820 ließ ihn Holbein nach Prag kommen.

Da war er nun endlich bei einem Bühnenvorstand, der das wahre Wesen seines Talents erkannte und dem jungen Künstler selbst über seinen wahren Beruf die Augen zu öffnen verstand. Das Characterfach war es, in das Seydelmann gehörte, und für dieses ward er in Prag herangebildet. Kaum zwei Jahre hatte er unter Holbein's Leitung gestanden, als er in das erste Characterfach eintreten konnte.

Holbein war ihm ein wahrer Freund. Er hatte ihm nicht allein den Weg zu seinem Ziele gezeigt, und ihm die Gelegenheit gegeben, auf demselben weiter fortzuschreiten, er hatte ihm ferner nicht allein den Gehalt freiwillig zweimal erhöht, sondern er that auch das an ihm, was nur ein Bühnenvorstand vermag, dem das Interesse der Kunst im Allgemeinen höher steht, als sein eigenes: er selbst rieth Seydelmann dazu, den an diesen ergangenen ehrenvollen Ruf der Hoftheaterdirection in Cassel anzunehmen und führte selbst als Grund an, daß die dem Künstler dort erwartende lebenslängliche Anstellung Seydelmann wegen dessen bereits wankender Gesundheit wünschenswerth sein müsse.

So ging denn Seydelmann nach Cassel und hier begann sich sein Talent zu höchster Blüthe zu entwickeln, so daß er bald den Ruf eines der besten deutschen Darstellers erlangte. Glücklich fühlte er sich jedoch auch hier nicht, ja es stellte sich nach und nach bei ihm eine gewisse Verbitterung ein — und daran waren die beengenden Verhältnisse der kurhessischen Hauptstadt, die allzu bureaukratische Directionsführung schuld. Er zog sich immer mehr und mehr in sich selbst zurück und nur in dem großen Tonmeister Spohr, der damals schon Capellmeister am kurfürstlichen Hoftheater war, fand er einen ihm zusagenden Menschen, eine ächte, ihm verwandte Künstlerseele, der er den Zustand seines Inneren offenbaren durfte.

Nach einem Gastspiel in Hamburg (1826) hatte er einen Engagementsvertrag mit der dortigen Direction abgeschlossen, allein denselben seiner Gesundheit wegen rückgängig zu machen gesucht. Dennoch sollte er bald Gelegenheit finden, den ihm unangenehmen Verhältnissen in Cassel sich zu entziehen. Er erhielt einen Antrag vom Darmstädter Hoftheater, und als er in Cassel die nachgesuchte Entlassung nicht erhielt, verließ er ohne dieselbe das dortige Engagement, brach auch zugleich seine bereits mit Hamburg eingegangenen Verpflichtungen.

Dergleichen Contractbrüche, welche von den Künstlern gar nicht als besondere Vergehen angesehen wurden,

konnten damals öfter vorkommen, als jetzt, da der Cartel-verein der deutschen Bühnen noch nicht bestand, auch die staatlichen Gesetzgebungen es mit dergleichen nicht allzustreng nahmen. Jetzt ist das Durchgehen von einem Theater zum anderen nicht mehr so leicht, denn wer gegen eine Cartelbühne contractbrüchig wird, darf bei keiner anderen zum Verein gehörenden engagirt werden; es stehen daher dem Fahnenflüchtigen nur noch die größtentheils dem Cartel nicht beigetretenen deutschen Theater außerhalb der deutschen Bundesstaaten offen.

Aber auch in Darmstadt fand er noch nicht die Stätte, die sein Talent und seine rastlose Thätigkeit bedurften. Mehr noch als jetzt dominirte dort die Oper, ja der Großherzog beschränkte als Enthusiast für die Musik die Schauspielkunst auf einen möglichst kleinen Raum, so daß das recitirende Drama neben der Oper nur als ein geduldetes Stiefkind erschien.

Das war nun allerdings nichts für Seydelmann, dessen Ehrgeiz eine solche Zurücksetzung nicht ertragen konnte und dem fortwährende Thätigkeit und äußere Erfolge Bedürfniß waren.

Er verließ daher schon nach einem Jahre Darmstadt und ging 1829 nach Stuttgart. Hier, wo bisher ebenfalls die Oper vorzugsweise begünstigt worden war, hatte eben eine dem recitirenden Drama günstige Epoche begonnen, und Seydelmann, dem man auch die Regie des Schauspiels übergab, trug nicht wenig dazu

bei, die Stuttgarter Hofbühne nach dieser Richtung hin zu heben und ihr eine maßgebende Bedeutung zu erringen.

Seit langer Zeit schon hatte er den Wunsch gehegt, in Berlin, bei dessen Hofbühne so viele Talente ersten Ranges gewirkt hatten und noch wirkten, zu gastiren. Endlich ward ihm dieser Wunsch im Jahre 1835 erfüllt und sein Gastspiel in Berlin erregte so ungeheueres Aufsehen in den höheren Kreisen, wie bei dem großen Publicum, die sonst so sehr peinliche, aber bis auf unsere Tage sehr gediegene und geistvolle Berliner Kritik war einstimmig so des Lobes über den Künstler voll, daß die Gewinnung Seydelmann's für die preußische Hofbühne kaum zu umgehen gewesen wäre.

Im Jahre 1838 gelang es ihm, seinen Contract mit Stuttgart, wo er bereits lebenslänglich engagirt war, zu lösen, und nun trat er als Mitglied in die Berliner Kunstgenossenschaft ein.

Er hatte sein Ziel erreicht und alle die Zweifel, die man während seiner ersten Künstlerperiode in seinen großen Beruf gesetzt hatte, auf das Glänzendste zu nichte gemacht: er war der gefeiertste Darsteller eines der größten und die edelste Kunstrichtung verfolgenden Instituts geworden, in allen Kreisen geachtet und geehrt, mit der höchsten Auszeichnung, namentlich auch von den Koryphäen der Wissenschaft behandelt. Man sah jeder

seiner neuen Rollen mit der gespanntesten Erwartung entgegen und selbst die Gegner, die er wie alle bedeutenden Menschen hatte, anerkannten ihn in seinen Hauptrollen als einen wahrhaft großen Darsteller.

Das Berliner Engagement war die glücklichste Zeit seines Lebens; leider aber sollte dieses Glück nur von kurzer Dauer sein. Seydelmann's Gesundheit, die niemals die festeste gewesen war, mußte endlich den fortwährenden aufreibenden geistigen und körperlichen Anstrengungen unterliegen, umso eher, als er schon früher sich den Genuß starker geistiger Getränke kurz vor den Vorstellungen angewöhnt hatte. Es geschah das bei ihm keineswegs aus Neigung zum Trunk, denn er genoß dergleichen zu keiner anderen Zeit — nur um seine Kräfte für die Darstellungen auf das Höchste zu steigern, gebrauchte er dieses gewaltsame Mittel.

Er fühlte schon im Jahre 1841 den Todeskeim in sich. Von dieser Zeit an war er oft Monate lang der Bühne durch Krankheitsanfälle entzogen. Eine Badekur in Warmbrunn hatte nur scheinbar einen günstigen Erfolg, denn bald nach seiner Rückkehr nach Berlin stellte sich das Uebel wieder und zwar in erhöhtem Maße ein. Sein reger Geist konnte jedoch nicht ruhen und oft spielte er, das Publicum entzückend, mit furchtbarer Anstrengung und unter den heftigsten Leiden. Sehr schmerzlich für ihn war es, daß ihm der Wunsch, den

Jago zu spielen, auf welche Rolle er ein jahrelanges Studium gewendet hatte, unerfüllt bleiben mußte.

Er starb am 17. März 1843 an einer Erweiterung des Herzens.

Aus dem Kampfe mit unendlichen Schwierigkeiten, aus dem mit unerhörter Energie durchgeführten Ringen nach dem einmal sich gesteckten Ziele erklärt sich leicht die ganz besondere Eigenthümlichkeit des Schauspielers Seydelmann.

Seine künstlerischen Gestaltungen waren Meisterwerke, Erzeugnisse des tiefsten, durch eminentes Talent unterstützten Studiums der menschlichen Natur, allein sie trugen auch, so hinreißend sie stets waren, den Stempel eines gewissen Egoismus an sich. Er setzte Alles daran, „jede seiner Rollen zur größtmöglichen Wirksamkeit zu bringen", deshalb vertiefte er sich so sehr in die Rolle, trug er selbst sich in diese hinein, daß sie gewissermaßen sein ganz specielles Eigenthum wurde; deshalb schrieb er sich selbst alle Rollen auf das Sauberste ab; deshalb berechnete er mit peinlicher Genauigkeit jede, auch die kleinste Nuance, notirte sie, sowie Alles, was ihm bei seiner immerwährenden Beschäftigung mit der Rolle, die er einmal vorhatte, einfiel, auf den Rand des Rollenhefts, denn er hielt jeden Gedanken, der ihm gut schien, mit Aengstlichkeit fest, weil ihm überhaupt das Produciren schwer wurde.

Characteristisch ist es, daß, wie er selbst sagte, ihm

nicht sehen wollen und den mächtigsten Drang zu dieser Kunst zu ersticken suchen, so trat auch Seydelmann's Vater der Neigung des Sohnes mit aller Entschiedenheit entgegen, so daß dieser nur in der Stille sich mit der Lectüre von Theaterstücken und von dramaturgischen Schriften beschäftigen konnte. Er vernachlässigte jedoch darüber seine Gymnasialstudien nicht und legte damit einen wissenschaftlichen Grund, der ihm später auf seiner Künstlerlaufbahn sehr zu statten kam.

Das schwere Schicksal, welches Preußen damals betroffen hatte, die tiefe Erniedrigung, die sein Vaterland durch die Napoleonische Herrschaft erdulden mußte, erfüllten den jungen Mann mit tiefem Schmerz und Erbitterung. Nur durch das Schwert konnte diese Schmach gerächt oder getilgt werden, und deshalb trat Seydelmann im Jahre 1810 bei einer Artillerie-Brigade, die in Neiße stand, ein. Bald fühlte er jedoch, daß diese Berufswahl eine verfehlte gewesen; er bat daher nach einem Jahre um den Abschied, und als ihm dieser verweigert wurde, entzog er sich, mit einem falschen Passe versehen, durch die Flucht über die österreichische Grenze dem militärischen Zwange. Er hielt sich eine Zeit lang in Troppau bei dem ihm von Glatz aus bekannten Schauspieler Schmidt auf und wäre beinahe damals schon zum Theater gegangen. Bald bereute er jedoch seinen unbesonnenen Schritt, bat um Gnade, die ihm auch gewährt wurde, und ward nun seiner Kenntnisse

und seiner schönen Handschrift wegen nur in der Militärkanzelei beschäftigt. Er selbst erzählte später, er habe vom activen Dienst so wenig verstanden, daß er bei einer Inspection nicht im Stande gewesen sei, eine Kanone abzufeuern. Im Jahre 1815 erhielt er endlich seinen Abschied.

Schon im Sommer dieses Jahres hatte er auf dem Theater, das Graf Heberstein, ein kunstsinniger und kunstverständiger Theaterfreund, auf seinem Schlosse Grafenort errichtet hatte, gespielt und ward alsdann auf des Grafen Empfehlung bei dem Breslauer Theater mit einer Wochengage von zehn Thalern engagirt.

Hier, wie noch geraume Zeit bei anderen Bühnen, mußte er Liebhaberrollen spielen, für die er nicht die geringste Begabung hatte, so daß der damalige Director des Breslauer Stadttheaters, Professor Rhode, ihm dringend rieth, die theatralische Laufbahn aufzugeben, und selbst der dramatische Dichter Carl Schall ihn nur in Rollen von Naturburschen und Gecken gelten ließ.

Seydelmann war außer sich vor Schmerz und Gram darüber, daß ihm nichts glücken wollte. Er selbst sah die Unzulänglichkeit seiner Leistungen wohl ein, aber er fühlte doch auch den Beruf zum Künstler zu stark in seinem Innern, als daß er diese Laufbahn hätte verlassen sollen, — er wußte eben noch nicht, daß er noch nicht in dem Elemente war, in dem allein sein großes Talent sich zu entfalten vermochte. „Und Ihr

nicht nur die Conception seiner Kunst, war dem verderbten Zeitgeschmacke angepaßt. Er lieferte Portraits, aber mit breiten, derben, fernwirkenden Pinselstrichen, sein Spiel war ausgeführt wie Miniaturbilder, aber mit grellen, blendenden Farben. — Seydelmann war kein Idealist, der sein Leben an eine begeisterte Ueberzeugung gesetzt hätte, auf die Gefahr, daran zu scheitern und sich bedauern oder verlachen zu lassen — er war ein Genie der Realität, er nahm die Theaterwelt, wie er sie vorfand; und wie er sie auch schalt und verachtete, er benutzte sie doch geschickt für seinen Zweck. Er wußte, daß, wer die Welt beherrschen will, sie nicht muß bessern wollen. — Die Verkehrtheit der Theaterorganisation, die Auflösung des künstlerischen Ensembles, die übergroßen Schauspielhäuser, der ebenso erschlaffte, als überreizte Zustand des Publicums, der Verfall der dramatischen Dichtkunst, der Einfluß der Journalistik, alles das mußte entsprechende Elemente in seinem Verfahren finden, und bewußter und wirksamer, als das bei anderen Schauspielern der Fall war". —

In dem Künstlerkreise, welcher in den dreißiger Jahren der Berliner Hofbühne zur Zierde gereichte, tritt als eine ganz besonders glänzende Erscheinung

Charlotte von Hagn,

hervor.

Sie war (1813 in München geboren) die Tochter eines

höheren Beamten, hatte also das Glück, von Jugend auf in guten Verhältnissen zu leben und eine dem Stande ihrer Familie angemessene Erziehung zu erhalten, ein Umstand, der ihr bei ihren Kunstleistungen, besonders bei denen im feinen Conversationsstück und Lustspiel, sehr nützlich wurde. So vieles, was andere Darstellerinnen im Fache der Salondamen sich erst durch scharfe Beobachtung in höheren geselligen Kreisen erwerben, gleichsam anlernen müssen, war ihr anerzogen. Nicht minder war das aber auch bezüglich ihrer hochtragischen Leistungen der Fall, denn sie hatte durch ihre gesellschaftliche Stellung und Erziehung leichter einen weiteren Gesichtskreis gewinnen, mit weniger Mühe zu tieferem Verständniß der Dichterwerke vordringen können.

Die große Begabung Charlottens gab sich ganz unerwartet schon in ihrer Kindheit zu erkennen. Ein Freund ihrer Familie, ein reicher Kaufmann, der eine ganz besondere Vorliebe für die schönen Künste und namentlich für das Theater hegte, hatte in seinem Hause für seine Kinder ein Theater einrichten lassen. Es wurden hier von Kindern für diese passende kleine Stücke aufgeführt. Es sollte einst das Lustspiel „die Gouvernante" von Theodor Körner gegeben werden, doch stieß man dabei auf die große Schwierigkeit, daß keines der eitlen kleinen Mädchen die alte Gouvernante spielen wollte. Da erbot sich Charlotte, die allgemein verschmähte Rolle zu übernehmen.

Ihr Vater hatte sie bis dahin grundsätzlich vom Theater fern gehalten, so daß sie ein solches nie gesehen, also auch kaum einen Begriff von einer Schaubühne oder einer theatralischen Darstellung haben konnte. Man hielt es daher für unmöglich, daß Charlotte selbst nur auf einem solchen Kindertheater zu verwenden sein würde; da man jedoch keine andere Darstellerin für die alte Rolle hatte, so mußte man Charlottens Mitwirkung schon zugeben, allerdings nicht ohne die Furcht, daß sie die ganze Aufführung durch Ungeschick stören würde.

Allgemein war man aber erstaunt, als man sah, mit welcher Leichtigkeit und Natürlichkeit, mit welchem Humor das elfjährige Kind die Rolle spielte, wie sie ohne irgend welche Anleitung manche glückliche Nuance gefunden hatte.

Von dieser Zeit an war sie eines der thätigsten Mitglieder dieses Kindertheaters; das große natürliche Talent entwickelte sich schon in diesem kleinen Kreise in so auffallender Weise, daß die pensionirte Hofschauspielerin Lange, als sie einmal einer solchen Vorstellung beiwohnte, von der Leistung Charlottens auf das Höchste überrascht war und Herrn von Hagn dringend anging, dem Genie der Tochter keine Schranken zu setzen und es zu gestatten, daß diese sich ganz dem Künstlerberufe widme.

Es konnte kaum anders sein, als daß ein Mann in

Herrn von Hagns Stellung sich ganz entschieden gegen dieses Ansinnen aussprach. Unendlich viele Mühe kostete es, ehe der Vater sich dazu herbeiließ, die Tochter Schauspielerin werden zu lassen — endlich aber konnten die Aeltern dem Andringen der Freunde des Hauses nicht mehr widerstehen, und Frau Lange übernahm nun die künstlerische Erziehung des so reich begabten Kindes.

Vier Jahre lang genoß Charlotte diesen Unterricht, und wenn Frau Lange auch oft selbst erstaunt war über die raschen Fortschritte ihres Zöglings, so wollte sie das noch sehr junge Mädchen doch nicht eher zur practischen Ausübung der Kunst zulassen, bis dasselbe es zu einem solchen Grade von Fertigkeit gebracht haben würde, daß nicht der geringste Zweifel an der Berechtigung eines öffentlichen Debuts mehr aufkommen könnte.

Fünfzehn Jahre alt (1828) betrat Charlotte von Hagn zum ersten Male die Bühne des Münchener Hoftheaters. Sie gab die Afanasia in dem Schauspiel „Graf Benjowsky oder die Verschwörung in Kamtschatka" von Kotzebue. Der Erfolg der jungen Künstlerin war ein so außerordentlicher, daß die Intendanz des Hoftheaters sie bald darauf unter sehr vortheilhaften Bedingungen engagirte.

In München war ihr die schönste Gelegenheit zu weiterer Ausbildung gegeben, da das dortige Hoftheater auch bezüglich des recitirenden Drama's auf bedeutender Höhe stand und sich überdem die hervorragendsten Künst-

ler dieser Bühne, namentlich Eßlair, Vespermann und Urban, entzückt von diesem großartigen und anmuthigen Talent, der jungen Darstellerin liebevoll annahmen und sie auf jede Weise zu fördern suchten.

Nicht geringen Einfluß auf die fernere künstlerische Entwicklung Charlottens gewann auch die große Sophie Schröder, mit welcher die junge Künstlerin bei Gelegenheit eines Gastspiels in Wien bekannt wurde.

Bis zum Jahre 1833 blieb Charlotte von Hagn bei der Hofbühne ihrer Vaterstadt, dann folgte sie einem Rufe der General-Intendanz des preußischen Hoftheaters.

Hier begründete sie ihren großen Künstlerruf und zahlreiche Gastspiele an fast allen großen und größeren Bühnen Deutschlands verschafften auch dem Publicum anderer Städte die Gelegenheit, diese außerordentliche Erscheinung am deutschen Kunsthorizont kennen zu lernen. Ihre Gastspielreise nach Petersburg glich einem Triumphzug, und reich beladen mit Ehren und Gold kehrte sie von der russischen Hauptstadt zurück.

Bis zum Frühjahr 1846 blieb sie Mitglied der Berliner Hofbühne, dann entsagte sie für immer der Kunst und vermählte sich mit dem Gutsbesitzer von Oven. Leider wurde sie dadurch der künstlerischen Thätigkeit zu früh entrückt.

Charlotte von Oven lebt noch gegenwärtig als

Witwe in ihrer Vaterstadt in glänzenden Verhältnissen allgemein geehrt und geachtet.

Bei ihrer hohen geistigen Begabung war ihr auch das Glück geworden, die schönsten äußeren Mittel für ihre Kunst mit zu bringen. Sie war eine wahrhaft schöne Erscheinung von hohem schlanken Wuchs; ihr edles, ausdrucksvolles Gesicht, der Adel ihrer Stellungen und Bewegungen, die natürliche Anmuth, welche ihre ganze äußere Erscheinung übergoß, ein schönes klangvolles Organ — das Alles vervollständigte in seltener Weise diese Künstlerpersönlichkeit, die zu den bedeutendsten in der Geschichte des deutschen Theaters zählt.

Hinreißend, unübertrefflich war Charlotte von Hagn besonders in Genrebildern, in naiven Rollen und in der Darstellung von schalkhaften, pikanten Frauenrollen, besonders wenn bei solchen Aufgaben ihr Gelegenheit geboten ward, ihren großen Fond von Innerlichkeit und Poesie geltend zu machen. Walpurgis in „des Goldschmieds Töchterlein“ war eine Leistung, die in diesem Genre wohl kaum ihres Gleichen gefunden hat. Aber auch im Fache der eleganten Salondamen wußte sie durch Geist und Anmuth zu entzücken, wie in der hohen Tragödie durch Würde und ideale Poesie hinzureißen. —

Ein buntes, bewegtes Künstlerlebensbild bietet die Betrachtung des Lebenslaufs eines Darstellers, der hochbegabt, durch ungewöhnliche Intelligenz hervorragend

vermöge seines ruhelosen Naturells trotz alledem nicht zu einem so ausgebreiteten Künstlerruhm gelangt ist, als er ihn verdient hätte. Es ist dieser Darsteller

Eduard Jerrmann.

Im Jahre 1798 in Berlin geboren erhielt Jerrmann als Sohn einer sehr achtbaren Familie eine treffliche Erziehung. Er machte den ganzen Gymnasial-Cursus durch und nach glänzend bestandenem Abiturienten-Examen sollte er sich auf Wunsch seines Vaters der Landwirthschaft widmen. Nachdem er die Landwirthschaft practisch erlernt hatte, kehrte er nach drei Jahren in seine Vaterstadt zurück, um auf der dortigen Academie seine theoretischen Studien zu beginnen.

Er scheint jedoch die Lust an dem gewählten Berufe bald wieder verloren zu haben, auch dürfte in ihm der Drang zur Schauspielkunst, den er von Jugend auf gefühlt hatte, zu jener Zeit mächtiger geworden sein. Genug er verließ die Academie und suchte ein Engagement bei einer reisenden Gesellschaft in Sachsen. Seine Wünsche blieben aber vorläufig noch unerfüllt und er mußte sich glücklich schätzen, daß er in einer Leipziger Buchhandlung eine Stellung als Commis fand. Endlich gelang es ihm, durch Verwendung des ihm befreundeten Decorationsmalers Beuther in Cassel ein Engagement in Würzburg zu erhalten. Er betrat hier die

Bühne zum erstem Male im Januar 1819 als Roderich in Calderons „das Leben ein Traum". Sein Erfolg war ein sehr getheilter, jedenfalls aber eigenthümlicher. In einigen Momenten riß er durch Genialität in der Auffassung und durch hochpoetische Schönheit des Vortrags zu rauschendem Applaus hin, in anderen Scenen ward er geradezu ausgelacht, da er, verleitet durch sein feuriges, überschäumendes Temperament, in das lächerlichste Pathos, in carricaturmäßige Uebertreibungen bei dem Mienenspiel und bei seinen Bewegungen verfiel. Trotz alledem erkannten Direction und Publicum das große Talent des jungen Mannes und er blieb deshalb bei dem Würzburger Theater, bis er schon im Juni 1819 nach München kam, wo er bei Bespermann ernste Studien in seiner Kunst machte. Sein Lehrer und er selbst hatten schnell zu der Erkenntniß kommen müssen, daß er wenig oder gar nichts für das Fach der Helden und Liebhaber besitze, dagegen durch sein Talent auf scharf gezeichnete Character-, Intriguanten- und Väterrollen angewiesen sei. Für dieses Fach engagirte ihn 1821 Küstner in Leipzig, und Jerrmann bekleidete dasselbe hier mit dem entschiedensten Glück; nur den einen Vorwurf machte man ihm, daß er sich zuweilen in höher gesteigerten Momenten von seinem Feuer und seinem leidenschaftlichen Temperament fortreißen und überwältigen ließe.

Dieses unruhige, leidenschaftliche Wesen ließ ihm

auch in Leipzig nur drei Jahre lang aushalten. Er verließ 1824 diese Bühne und war während der folgenden sechs Jahre theils gastirend auf Reisen, theils in Augsburg, Wien und Königsberg im Engagement.

Längst schon hatte er den Wunsch gehegt, Paris und das théâtre français kennen zu lernen, da er stets eine besondere Vorliebe für die französischen Dichter der classischen Periode und für die französische Schauspielkunst gehabt. Im Jahre 1830 endlich ward es ihm möglich, nach Paris zu reisen. Hier stellte er sich Talma vor und warf sich unter dessen Anleitung mit dem ihm eigenen Feuereifer auf das Studium der französischen Darstellungsweise, der Dichter und der Sprache der Franzosen, denn sein Ehrgeiz war auf nichts Geringeres gerichtet, als auf der ersten Bühne Frankreichs aufzutreten, ein Wagniß, das auch nur einem Menschen von so gewaltigem edlen Ehrgeiz, von solchem Talent, Geist und Ausdauer in den Sinn kommen konnte, wie Jerrmann es war, denn Jedermann weiß, welche großen Anforderungen das Publicum des théâtre français stellt, wie streng man dort auf vollkommenste einmal als schulgerecht angenommene Correctheit in der Darstellung hält, wie unbarmherzig auch der allerleiseste Verstoß gegen die Reinheit der Sprache gerügt wird. Nur die trefflichsten französischen Künstler werden nach strengster Prüfung bei dem großen Nationaltheater Frankreichs zugelassen — man kann also die Größe des Wagstücks für

einen Ausländer ermessen, der hier als Darsteller sein Glück versuchen will.

Zwei Jahre lang gab sich Jerrmann diesen Studien unter Talma's Leitung hin und nach Ablauf dieser Zeit erklärte der französische Meister, daß sein deutscher Schüler die erste Bühne Frankreichs betreten könne. Jerrmann legte eine glänzende Probe seines Talents und seiner Künstlerschaft vor dem Comité des théâtre français ab. Er trat zwölfmal in Paris auf und zwar in folgenden Rollen; Diego im „Cid", alter Horatius in „die Horatier", Augustus in „Cinna" von Corneille, als Mahomet in Voltaire's Tragödie und als Theramen in Racine's „Phädra".

Der Erfolg, den Jerrmann mit diesen Darstellungen auf der französischen Bühne errang, war ein wahrhaft großer, noch nie dagewesener auf diesem Gebiete noch nie wieder erreichter Triumph deutschen Talents, deutschen Fleißes und deutscher Thatkraft.

Noch im Jahre 1832 kehrte Jerrmann nach Deutschland zurück. Er gastirte in Carlsruhe, München, Graz, Olmütz, Prag, Wien, Pest, Lemberg, in Krakau in französischer Sprache, auf dem Königsstädtischen Theater in Berlin, dann auf dem damals in Berlin bestehenden königlichen französischen Theater. Jerrmann, durch das viele Gastiren als Darsteller bereits in das Virtuosenthum gerathen, war der Erste, der das vom höheren künstlerischen Gesichtspunkt aus gewiß nicht zu

billigende Kunststück machte, in einer und derselben Vorstellung der „Räuber" den Karl und den Franz Moor zu spielen.

Bei seinem Gastspiel in Cöln wurde er anfänglich mit den größten Ehren ausgezeichnet; als er jedoch mit der Carnevalsgesellschaft in heftige Mißhelligkeiten gerieth, ward er bei seinem Auftreten im Theater unter heftigem Lärmen ausgepfiffen. Mochte Jerrmann wohl auch in seiner Leidenschaftlichkeit gegen den Carnevalsverein sich vergangen haben, so war dieser doch mit der an Jerrmann im Theater genommenen Rache im größten Unrecht; denn ist es wohl angemessen, das was der Mensch, der zufällig Schauspieler ist, im Privatleben sich hat zu Schulden kommen lassen, dem Darsteller, mit dem allein man es im Theater zu thun hat, entgelten zu lassen — ist es wohl edel und ritterlich, oder auch nur anständig, dem auf der Bühne schutzlos dastehenden einzelnen Menschen in Masse entgegen zu treten und ihm das Recht des Stärkeren fühlen zu lassen? Das Zischen nnd Pfeifen, womit man die Unzufriedenheit mit schlechten künstlerischen Leistungen zu erkennen zu geben pflegt, mögen — da dergleichen nun einmal noch gebräuchlich ist — allenfalls als Ablehnung einer ungenügenden Darstellung angewendet werden, nie aber sollte damit eine rohe Lynchjustiz gegen die Person eines Künstlers wegen dessen Vergehungen oder Tactlosigkeiten außerhalb des Theaters ausgeübt werden, und

wenn das dennoch geschieht, so giebt sich das betreffende Publicum selbst ein Zeugniß von Rohheit oder Mangel an Rechtsgefühl. Vergehen und Unschicklichkeiten, von Bühnenkünstlern im Privatleben begangen, zu bestrafen, gibt es anderer Mittel. Schließlich zogen die Cölner aber doch in den Augen des allgemeinen deutschen Publicums den Kürzeren, denn der geistreiche Jerrmann verstand es, die Lacher für sich zu gewinnen, indem er sich für den ihm in Cöln angethanen Schimpf dadurch rächte, daß er mit gewandter Feder auf höchst humoristische Weise die Cölner Vorgänge in einem Buche besprach, das den Titel „das Wespennest" führte und das Motto trug: „Gefährlich ist's, den Leu zu wecken, gar grimmig ist des Tigers Zahn, allein das Schrecklichste der Schrecken, das ist der Narr in seinem Wahn."

Von Cöln ging Jerrmann nach Mannheim, wo er sechs Jahre lang als Schauspieler und Regisseur wirkte, bis er durch eine unvorsichtige Aeußerung abermals den Zorn eines Theils des Publicums sich zuzog und in Folge eines dem in Cöln ähnlichen gräulichen Theaterscandals seine Stellung aufgeben mußte.

Er fand alsbald wieder ein ehrenvolles Engagement und zwar bei dem deutschen Theater in Petersburg, dessen Leitung ihm als Ober-Regisseur in die Hand gegeben ward. Aber auch in dieser ehrenvollen Stellung sollte er nicht lange bleiben. Durch die zu Gunsten der italienischen Oper erfolgte Auflösung der

deutschen Oper ward das deutsche Theater in Petersburg überhaupt so sehr beeinträchtigt, daß Jerrmann, allzu arg in seinem Wirkungskreise beschränkt, überhaupt auch kein Heil mehr für das deutsche Schauspiel in der russischen Hauptstadt sah. Er kehrte deshalb 1844 nach Deutschland zurück. Zunächst ging er nach Wien und ward nach neunmaligem glänzenden Gastiren in Rollen wie Nathan, Cantal in Eduard Devrients Schauspiel „der Fabrikant", Daniel in „der Erbvertrag", Ossip in Raupachs „Isidor und Olga", Lear 2c. bei dem Hofburgtheater engagirt. Als jedoch Graf Dietrichstein die Direction dieser Bühne übernahm, ging Jerrmann ab und unternahm verschiedene Gastspielreisen. Die Ereignisse des Jahres 1848, die für die Bühnenverhältnisse Deutschlands im Allgemeinen so sehr nachtheilig waren, unterbrachen für einige Zeit Jerrmanns künstlerische Thätigkeit gänzlich. Er wendete sich nach Berlin und lebte hier als Schriftsteller, sich hauptsächlich bei der Redaction der damals erscheinenden politischen Zeitung „die deutsche Reform" betheiligend. Im Jahre 1850 erhielt er, namentlich durch Küstners, des damaligen General-Intendanten, Verwendung eine Stellung bei der Berliner königlichen Bühne. Dieses, wiewohl bescheidene Engagement behielt er bis zu seinem Tode.

Schon früher, besonders nach seiner Rückkehr von Paris, war Jerrmann neben seinem Berufe als Schauspieler auch vielfach als Schriftsteller thätig. Die interessan-

testen und werthvollsten Erzeugnisse seiner Feder sind: „Paris“, eine Schilderung seiner Erlebnisse in der französischen Metropole; „Unpolitische Bilder aus St. Petersburg“ und ein größerer Roman „die Jüdin von Toledo.“ Von letzterem bei Hoffmann und Campe in Hamburg erschienem Werke ging leider der größte Theil der Auflage bei dem großen Brande dieser Stadt (1842) verloren. Außerdem hat Jerrmann Novellen und kleinere Artikel humoristischen Inhalts für verschiedene Zeitschriften in beträchtlicher Anzahl geschrieben, wie er auch als Uebersetzer und Bearbeiter französischer Stücke sehr thätig war.

Die Tochter dieses Künstlers hat sich ebenfalls nach einem sehr glücklichen Debut auf dem Hoftheater in Cassel als Iphigenia der Bühne gewidmet. Sie war im Winter 1864 bis 65 bei dem Stadttheater zu Mainz für das Fach der jugendlichen Heldinnen und Anstandsdamen engagirt. Der Sohn Jerrmanns dient bei der preußischen Marine.

Jerrmann war ein höchst achtungswerther Mensch im bürgerlichen Leben, ein Mann von gediegener wissenschaftlicher und geselliger Bildung, ein liebenswürdiger Gesellschafter, ein treuer Freund und braver Familienvater, der selbst in seiner letzten, pecuniär sehr bescheidenen Stellung es an nichts fehlen ließ, um seinen Kindern die beste Erziehung zu geben. Wie man das aber gerade bei Menschen von bestem Herzen und Character

oft findet, war er selbst bis in seine späteren Lebensjahre sehr leicht erregbaren, heftigen Temperaments, also auch leicht zu Uebereilungen und Unbesonnenheiten geneigt, die ihm mancherlei Verdrießlichkeiten und große Nachtheile zuzogen.

Als Künstler stand er sehr hoch. Seine Gestaltungen, auf das Feinste bis ins Detail mit Geist und Verständniß ausgearbeitet, waren von seltener Lebensfrische beseelt und von dem Feuer der Leidenschaft durchglüht. Ganz besonders gelangen ihm kalt berechnende Intriguanten- und edle Väter- und Repräsentationsrollen, da er auch das Rhetorische, wie es z. B. bei einem Darsteller von Lessings „Nathan" erforderlich ist, in der Gewalt hatte. Im Allgemeinen neigten seine Darstellungen — auch schon vor seiner Pariser Reise — sehr nach der französischen Art und Weise hin, die ihm auch bei seinen höchst eleganten und geistvoll nuancirten Lustspielrollen sehr zu statten kam. —

Zu den hervorragendsten Erwerbungen, welche der General-Intendant Graf von Redern für das königliche Schauspiel in Berlin machte, gehört

Moritz Rott,

mit seinem eigentlichen Namen Rosenberg, der Sohn eines Kaufmanns mosaischer Religion in Prag, wo der Künstler 1797 geboren ward.

Die nicht gewöhnlichen geistigen Anlagen des Sohnes wurden zuerst von der Mutter gepflegt, einer trefflichen, geistreichen, feingebildeten Frau. Sie sorgte dafür, daß Moritz Rosenberg eine tüchtige wissenschaftliche Erziehung, zuerst von einem Hauslehrer, dann auf dem Gymnasium der Piaristen in Prag, erhielt. Der Mutter Wunsch war es, den Sohn nicht Kaufmann werden zu lassen, wie es der Vater wollte, sondern ihn seinen Anlagen entsprechend für irgend eine Wissenschaft heranzubilden. Nach absolvirten Gymnasialstudien widmete sich der junge Rosenberg auf der Prager Universität dem Studium der Medicin.

Ein folgenschwerer Wendepunkt trat in dem Leben des jungen Mannes ein, als dessen Mutter starb, denn sie war es gewesen, die durch ihren Einfluß auf den strengen und nur für das kaufmännische Geschäft Sinn habenden Gatten die gelehrte Ausbildung des Sohnes durchgesetzt hatte.

Moritz mußte nun das Studium der Medicin aufgeben und sich dem Handelsstande widmen.

Sein schnell auffassender Geist fand sich auch bald in dieser ihm widerstrebenden Sphäre zurecht und nach kurzer Zeit konnte der junge siebenzehnjährige Rosenberg bei einem Prager Handlungshause als Buchhalter eintreten.

Je weniger ihm die kaufmännische Beschäftigung zusagen konnte, nachdem er bereits so weit in der wissen-

schaftlichen Ausbildung vorgedrungen war, um so mehr regte sich in ihm die schon früher gehegte Neigung zur dramatischen Kunst, und dieser Trieb ward endlich so mächtig in ihm, daß er ohne Vorwissen des Vaters nach Wien ging, um dort den nun einmal gefaßten Plan auszuführen, jedoch auch fest entschlossen, nach Prag und zu dem ihm aufgedrungenen Stande zurückzukehren, wenn sein erstes Debut nicht glücklich ausfallen sollte.

In Wien wendete er sich zunächst an den Schriftsteller Bäuerle, Redacteur der „Theaterzeitung", bei dem er auch den Hofschauspier Koch vorfand. Beide benahmen sich sehr freundlich gegen den jungen Mann, dessen Persönlichkeit und ganzes Wesen diesen beiden scharf blickenden Kennern wohl sagen mußten, daß sie es hier mit einem Menschen von wirklichem Beruf zur Kunst zu thun hatten. Koch ließ ihm eine Stelle aus Klopstocks „Messiade" und eine Scene aus Grillparzers „Ahnfrau" vorlesen. Als Rosenberg geendet hatte, blickte ihn Koch scharf an und fragte: „Wen haben Sie in der Rolle des Jaromir gesehen?" „Niemanden" entgegnete Rosenberg", ich kenne das Stück gar nicht einmal." Ohne etwas zu erwidern setzte sich Koch an den Schreibtisch und schrieb einen kurzen Brief. Dann sagte er zu Rosenberg, ihm den Brief gebend: „Gehen Sie damit zu Huber, dem Director des Josephstädter Theaters; diese Zeilen sind eine Empfehlung für Sie." Bei Huber traf Rosenberg den berühmten Schauspieler

und Dichter Ferdinand Raimund. Auch diese unterwarfen ihn einer Prüfung, die so glänzend ausfiel, daß beschlossen wurde, den reichbegabten Kunstjünger auftreten zu lassen. Man fragte ihn, in welcher Rolle er sich zuerst versuchen wolle — er wählte den Karl Moor. Nur wenige Tage brauchte er, diese Rolle zu lernen. Er debutirte unter dem Namen Rott, den er aus Rücksicht auf die Vorurtheile seines Vaters annahm und auch während seiner ganzen Künstlerlaufbahn führte.

Das Debut fiel glänzend aus, allein das ihm von Huber angebotene Engagement schlug er aus und folgte dem Grafen von Pechy nach Kaschau in Ungarn, wo dieser eine Theaterunternehmung begründet hatte. Das Unternehmen des Grafen von Pechy war jedoch von keinem Bestand und schon 1818 ward das ganze Personal plötzlich entlassen. Rott gerieth dadurch in eine sehr mißliche Lage; einige einflußreiche Freunde, die er im Publicum hatte, arrangirten ihm jedoch eine declamatorische Abendunterhaltung im Theater, die bei der Beliebtheit, die der Künstler im Publicum hatte, einen ziemlich reichen Ertrag brachte, durch den er sich aus der Verlegenheit hätte retten können, wenn ihn nicht sein Unstern in das im Theater befindliche Spielzimmer geführt hätte, wo das ganze eben empfangene Geld dem Dämon der Karten zum Opfer wurde. Aber auch diesmal erschien wieder ein Retter in der Noth. Der ihm wohlgesinnte Graf von Scarbeck nahm den jungen Künst-

ler bei sich auf und gab ihm Empfehlungen an den damaligen Director des Lemberger Theaters, den dramatischen Dichter Kratter. Rott trat in Lemberg zuerst als Hugo in Müllners „Schuld“ auf und ward sofort nach dieser Rolle an die dortige Bühne gefesselt. Währte nun auch auch Rotts Engagement in Lemberg nur ein und ein halbes Jahr, so war dasselbe doch für seine weitere künstlerische Ausbildung von großem Vortheil, namentlich in Folge des näheren Umgangs mit dem intelligenten Director Kratter und mit dem Dichter Kaminsky.

Nach seinem Abgange von Lemberg (1820) gastirte Rott auf den Bühnen von Olmütz, Linz, Leipzig und des Theaters an der Wien. Ueberall machte er Glück, nur in Leipzig war der Erfolg seiner zwei Gastrollen (Jaromir in Grillparzers „Ahnfrau“ und Wallenfeld in Ifflands „der Spieler“) kein besonders günstiger. Zum ersten Male hatte er sich hier auf einer norddeutschen Bühne versucht. Das norddeutsche Publicum aber, und besonders das von Leipzig, vertrug damals noch weniger, als gegenwärtig, das stärkere Auftragen, das Rotts Darstellungsweise zu jener Zeit noch eigen sein mochte, ebenso wenig auch die ganze Art und Weise der österreichischen Provinzbühnen, auf denen Rott bis dahin ausschließlich gewirkt hatte.

Von 1821 gehörte Rott als Schauspieler und

Regisseur, dem von dem Grafen Palffy geleiteten Theater an der Wien an, das er, veranlaßt durch die damaligen schwankenden Verhältnisse dieser Bühne, 1825 wieder verließ. Während dieser Zeit unternahm er größere Kunstreisen. Am glänzendsten fielen von seinen Gastspielen jener Zeit die beim Breslauer Stadttheater aus. Im Jahre 1828 kehrte er zu dem Theater an der Wien zurück, dessen Direction Karl übernommen hatte, doch blieb er hier nur ein Jahr, denn schon 1829 ward er für das Fach der ersten Helden an das eben begründete sächsische Hoftheater in Leipzig berufen. Diesmal ward er von dem Leipziger Publicum allerdings anders aufgenommen, als bei seinem Gastspiele im Jahre 1820. Er war bereits auf der Höhe der Kunst angelangt, ein Künstler in der besten Bedeutung des Worts geworden. Schon bei seinem ersten Auftreten als Brutus in Shakespeare's „Julius Cäsar" hatte er Publicum und Kritik für sich gewonnen und mit jeder neuen Rolle, die er dem Publicum vorführte, namentlich mit Otto von Wittelsbach, Wallenstein, Faust, Zriny, Othello u. s. w., stieg er höher in der allgemeinen Gunst.

Als das Leipziger Hoftheater im Jahre 1832 aufgelöst wurde, sollte er, wie viele andere der besten Kräfte dieser Bühne, namentlich auf Tieck's, des damaligen Dramaturgen der Dresdner Hofbühne, Antrag, an dieses Kunstinstitut gefesselt werden; er zog jedoch nach einem höchst erfolgreichen Gastspiele den ihm vom Grafen von

Redern gemachten Engagementsantrag für das königlich-preußische Hoftheater vor. Er blieb dieser Bühne bis zu seiner im Jahre 1855 erfolgten Pensionirung treu. Seine erste Rolle als Mitglied dieses Theaters war Kriegsrath Dallner in Ifflands Schauspiel „Dienstpflicht" gewesen, mit der Rolle des Theseus in „Phädra" beschloß er hier seine Thätigkeit.

Der Ausübung seiner Kunst entsagte er jedoch noch für längere Zeit nicht gänzlich. Daß er das auch nicht nöthig hatte, bewiesen seine ferneren Gastspiele in Prag, Pest, Brünn, Bremen, Riga und am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater.

Rott gehört unstreitig zu den bedeutendsten Darstellern von Helden- und Heldenväterrollen. Seine imponirende Persönlichkeit, sein prachtvolles Organ, das Feuer und die Leidenschaft, die sich in allen seinen Leistungen kund gaben und dennoch bei seiner absoluten Herrschaft über den Stoff und die Kunstmittel in künstlerischen Schranken gehalten wurden, befähigten ihn, wie nur in seltenen Fällen einen Darsteller, für das Fach der Helden. Sein Otto von Wittelsbach, sein Tell, Macbeth, Wallenstein, Faust, Götz von Berlichingen, Othello und Lear waren Gestaltungen von höchstem Werth, die Jedem, der sie gesehen, unvergeßlich bleiben werden. Aber auch in Characterrollen großen Styls war er ein bedeutender Künstler; sein Shylok und namentlich sein Richard III. sind Leistungen, die mit vollstem Rechte

einen großen Ruf in der Künstlerwelt erlangten. Im Lustspiel habe ich wenig Gelegenheit gehabt, ihn kennen zu lernen. Nur zweimal sah ich ihn in diesem Genre: als alter Dessauer in Raupachs „Vor hundert Jahren" und als Reisender in „Mirandolina" — beide Leistungen konnte man nicht anders, denn als solche ersten Ranges bezeichnen, die letztere namentlich war, was Geist, Liebenswürdigkeit, weltmännische Eleganz, scharfe und doch nicht über das bei dieser Rolle leicht zu überschreitende Maß hinausgehende Nüancirung betrifft, ein wahres Meisterstück. Ich habe diese Rolle nie wieder in solcher Vollendung gesehen. —

Nicht allzuselten kommt in der Geschichte des deutschen Theaters der Fall vor, daß aus einzelnen Familien lange Zeit hindurch bedeutende Talente hervorgehen und daher gewisse Namen einen, wenn man so sagen darf, kunstaristokratischen Klang erhalten, der oft sogar selbst solchen Trägern berühmter Namen zu gute kommt, die, wenn auch ganz respectabel in ihrem Fache, doch nur zu den Größen zweiten und dritten Ranges gehören.

Einer solchen Künstlerfamilie gehört auch

Ludwig Löwe

an, der vortreffliche Held, Heldenvater und Characteristiker, der noch gegenwärtig zu den glänzendsten Sternen des Hofburgtheaters zählt.

Es wird vielleicht dem Leser von Interesse sein, wenn ich hier eine Art von Stammbaum der Löweschen Familie gebe.

Johann Carl Löwe (geboren in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts) war ein vortrefflicher Komiker und mit seiner Frau, einer tüchtigen Soubrette, in Berlin unter Engel's Direction thätig. Die beiden Kinder aus dieser Ehe waren Friedrich August Leopold Löwe (geboren 1767) und Dorothea Löwe (geboren 1769). Ersterer war Tenorist, später Theaterdirector, auch Componist; Dorothea Löwe war eine geschätzte erste Sängerin in Braunschweig, Hamburg und Lübeck. Friedrich August Leopold Löwe hatte vier Kinder: Ferdinand (geboren 1787), ein trefflicher Darsteller für Liebhaber und Helden in Cassel, Leipzig und Frankfurt a. M.; Julie Löwe (1790 geboren), eine ausgezeichnete Darstellerin im Fache der Salon- und Anstandsdamen bei dem Hofburgtheater; Ludwig (geboren am 29. Januar 1795 in Rinteln in Westphalen), der Künstler, mit dem wir uns ausführlicher beschäftigen werden, und Dr. Johann Carl Gottfried Löwe (geboren 1796), der berühmte Balladen- und Oratorien-Componist, gegenwärtig noch Musikdirector in Stettin. Die drei Kinder von Ferdinand Löwe sind: Sophie Löwe (geboren 1815), die berühmte Sängerin der Berliner Königlichen Oper, seit 1848 Gemahlin des K. K. Feldmarschallieutenants.

Fürsten Friedrich von Liechtenstein; Dr. Fedor Löwe, der in Helden- und Characterrollen, wie als Regisseur noch gegenwärtig beim Stuttgarter Hoftheater thätig ist, auch als Schriftsteller sich nicht minder rühmlich hervorgethan hat; und Lilla Löwe (geboren 1817), eine treffliche Lustspielliebhaberin, später mit dem Freiherrn von Küster verheirathet.

Ludwig Löwe, der als Kind schon die entschiedenste Begabung für seinen späteren Beruf zeigte, spielte schon in sehr zartem Alter Kinderrollen bei der Gesellschaft seines Vaters, welche in den kleineren Städten der Mark Brandenburg und Mecklenburgs Vorstellungen gab und ihre Wanderzüge selbst bis nach Sachsen ausdehnte. Nach dem Tode seines Vaters (1806) kam er zu seinem älteren Bruder Ferdinand, der damals in Magdeburg engagirt war. Es ließ dieser dem kleinen Bruder eine gute Erziehung geben und schickte ihn in die Schule des Liebfrauenklosters. Nachdem Ludwig die Schule, dreizehn Jahre alt, verlassen hatte, ward er für Kinderrollen bei einer reisenden Gesellschaft engagirt. Lange hielt er es in dieser Umgebung, wo ihm überhaupt eine schlechte Behandlung wurde, nicht aus. Er kehrte nach Magdeburg zurück und blieb dort im Hause seines Bruders bis 1810. Seine Mutter reiste zu dieser Zeit nach Wien zu ihrer Tochter Julie Löwe die bereits ein Liebling des Hofburgtheater-Publicums

war, und nahm Ludwig und den jüngsten Sohn Carl mit nach der Kaiserstadt.

Die Schwester sowohl, als die Hofschauspieler Brockmann und Koch überzeugten sich bald von dem bedeutenden Talent des jungen Menschen und ihren Bemühungen hatte es Ludwig zu danken, daß er, erst fünfzehn Jahre alt, zu einem für ihn höchst ehrenvollen und mit bestem Erfolg gekrönten Gastspiel auf dem Hofburgtheater kam. Die Folge dieses Gastspiels war, daß ihm von Prag aus ein Engagement angetragen ward, das er im nächsten Jahre (1811) antrat.

Hier wurde die Richtung seines Talents jedoch nicht erkannt; man verwendete ihn als Komiker, und obgleich er durchaus keine Neigung und keinen wirklichen Beruf für das komische Genre hatte, so war er doch mit größtem Fleiß und bestem Erfolg acht Jahre lang in diesem Fache thätig. Endlich trat ein für ihn glücklicher Zufall ein, der seiner eigentlichen Begabung Geltung und Anerkennung verschaffte.

Es wurden Kotzebue's „Kreuzfahrer“ gegeben. Vor dieser Vorstellung aber hatte der Darsteller des Balduin etwas allzu eifrig dem Bacchus oder Gambrinus geopfert und der Affe dieses wackeren Mimen wuchs während der Aufführung zu so riesenhafter Größe an, daß der Darsteller bald außer Stand war, die Rolle weiter zu spielen. Die Verlegenheit der Direction und des beschäftigten Personals war grenzenlos — da erschien Ludwig

als rettender Engel und erbot sich, die Rolle zu übernehmen. Wohl äußerte man verschiedene Bedenken gegen dieses kühne Wagstück, allein die Noth war groß und so ließ man es denn geschehen, daß der Komiker als Ritter Balduin von Eichenhorst hinausging. Wider alles Erwarten spielte aber Ludwig die Rolle mit solchem Ernst und solchem Feuer, daß das Publicum unzweideutige Beweise gab, wie sehr es mit diesem plötzlichen Tausch zufrieden war.

Von diesem Abend an ward Ludwig Löwe, obgleich er noch immer im komischen Fache blieb, oft in bedeutenden Rollen des Trauerspiels und des höheren Schauspiels beschäftigt, ja er erlangte in diesem Genre bald einen so vortheilhaften Ruf, daß er schon im zweiten Jahre nach jenem verhängnißvollen Theaterabend einen Engagementsantrag für das Fach der ersten Liebhaber und jugendlichen Helden von dem Hoftheater in Cassel erhielt.

Mit Freuden folgte er diesem ehrenvollen Rufe, um aus den für ihn drückenden Prager Verhältnissen herauszukommen. In Cassel, wo er fünf Jahre lang blieb, wußte man sein Talent besser zu verwerthen und überdies kam er dort in eine Umgebung, in der er etwas lernen konnte und die beste Förderung fand.

Das kurfürstlich hessische Theater hatte damals seine Blüthezeit. Löwe fand dort Künstler, wie Paulmann, Gaßmann, Gerber u. s. w., die ihm, der nun

ausschließlich in den höheren Genres der Schauspielkunst verwendet wurde, durch ihre Darstellungen die vortheilhafteste Anregung gewährten.

Die beiden Gastspielreisen, die er nach Wien (1823 und 1825) unternahm, waren mit dem schönsten Erfolg gekrönt und verschafften ihm eine Berufung an das Hofburgtheater, der er auch — zum größten Bedauern des Casseler Publicums, das seinen Liebling ungern scheiden sah — im Jahre 1826 folgte.

Seit dieser Zeit gehört Ludwig Löwe dem Hofburgtheater an und wirkt noch, jetzt vorzugsweise in den Rollen älterer Helden der Tragödie, bei jenem berühmten Kunstinstitute.

Er gehört zu den Darstellern, die alle ihre Gestaltungen mit dem Dufte ächter Poesie zu umgeben wissen, dabei jedoch ebensowenig Naturwahrheit, als intensive Kraft vermissen lassen. Schon sein prachtvolles Organ übt einen poetischen Zauber aus und dieser unwiderstehliche äußere Reiz wird durch die geistvollste Auseinandersetzung des darzustellenden Characters und durch die stets von Innen heraus kommende, unmittelbare Empfindung zum herrlichsten künstlerischen Ausdrucksmittel. Ludwig Löwe ist seinem edlen Künstlernaturell entsprechend ganz besonders bedeutend in ernsten Stücken mit gebundener Rede. Die blüthenreiche Diction des spanischen Dichters Calderon, des dänischen

Dichters Oehlenschläger und der österreichischen Dramatiker Grillparzer und Halm scheint ihn besonders anzusprechen. Sein Roderich in „das Leben ein Traum", sein Correggio, sein Percival in „Griseldis" sind wahrhaft verklärte Gestaltungen; sein Rustan in Grillparzer's „der Traum ein Leben" gehört zu denjenigen Kunstleistungen, die unnachahmbar sind. Nicht minder hoch, ja insofern noch höher, als der Meister hier das werthvollste Material zu verwenden hat, stehen sein Hamlet, sein Romeo und sein Fiesco. Den Romeo habe ich wenigstens noch nie wieder in solcher Vollendung, mit so magisch-poetischem Glanze umgeben gesehen, als von dem damals bereits nicht mehr jungen Ludwig Löwe. Der große poetische Fond dieses Künstlers macht sich auch in Lustspielrollen in nachhaltigster Weise geltend, und das umsomehr, als er diesen hier mit dem glücklichsten Humor und der höchsten Eleganz zu verschmelzen weiß. Hans Sachs, Garrick in Bristol, Carl Ruf in „die Schachmaschine" und ähnliche Rollen sind Leistungen, die allein schon einen Darsteller zu einem großen Künstler machen würden.

Es sei noch erwähnt, daß Ludwig Löwe auch mit entschiedenem Glück sich als lyrischer Dichter versucht hat und, ähnlich wie Ochsenheimer, als Entomolog Tüchtiges leistet. —

Ein in mehrfacher Beziehung um das deutsche

Theater hochverdienter Mann ist der auch als militärischer Schriftsteller geschätzte

Louis Schneider,

der Sohn des preußischen Capellmeisters G. A. Schneider. Er ward 1805 in Berlin geboren und spielte, erst neun Jahre alt, bereits in Reval, wo sein Vater damals bei dem unter Kotzebue's Leitung stehenden Theater engagirt war, eine Kinderrolle in dem Stück „La Peyrouse" von Kotzebue.

Als sein Vater im Jahre 1820 nach Berlin kam, trat Louis Schneider dort in der Partie des prophetischen Knaben Elamir in Salieri's Oper „Axur" auf und erregte ebenso durch seine schöne Stimme, als durch das bei Knaben dieses Alters so seltene Verständniß im Gesangsvortrag große Hoffnungen für seine künstlerische Zukunft.

Eine sorgfältige Erziehung führte ihn frühzeitig zu ernsten wissenschaftlichen Studien, zu denen der lebhafte, geistreiche und eisern fleißige junge Mensch eine große natürliche Neigung hatte; ganz besondere Vorliebe hegte er aber stets für den Soldatenstand und bestand auch mit Auszeichnung seine gesetzliche militärische Dienstzeit.

Als Mitglied der königlichen Bühne trat er 1824

ein und gehörte diesem Institute bis zu seiner Pensionirung im Jahre 1848 an.

Sein darstellerisches Talent wies ihn hauptsächlich auf komische Rollen hin, namentlich auf kleinere Genre- und Characterbilder, mit denen er ganz Vorzügliches leistete. Seine Stimme und sein gut ausgebildetes musikalisches Talent befähigten ihn dazu, neben seiner Wirksamkeit im Lustspiel und in der Posse auch in der komischen Oper und im Vaudeville thätig zu sein, ja selbst im Ballet ward er mit Glück verwendet und es soll z. B. seine Leistung als Bertrand bei dem Ballet „Robert und Bertrand" eine durch Gewandtheit und drastische Komik hervorragende gewesen sein.

Da das Repertoire für sein Fach bei der preußischen Hofbühne kein sehr großes war, so schrieb er selbst eine Anzahl von komischen Bluetten, Genrebildern und Vaudevilles, die zu den besten Erzeugnissen dieser Gattung gehören, ihren Weg über alle deutsche Bühnen machten nud zum Theil noch bis jetzt sich auf dem Repertoire erhalten haben. Die bekanntesten seiner dramatischen Werke sind: „der reisende Student", „Fröhlich", „der Heirathsantrag auf Helgoland", „die Versuche oder die Familie Fliedermüller" und das reizende Genrebild „der Kurmärker und die Picarde". Mit dem vaterländischen Schauspiel „die Quitzows" schloß er 1847 seine dramatische Schriftstellerei ab, so weit diese Originalwerke betraf. Außerdem hat er eine nicht geringe Zahl

von Uebersetzungen aus dem Französischen und Englischen geliefert, welche in der periodisch erscheinenden Sammlung, die er selbst unter dem Namen Both als „Bühnenrepertoire des Auslands" redigirte und herausgab, enthalten sind. Ein besonderes Verdienst erwarb sich Louis Schneider dadurch, daß er die veralteten und ziemlich abgeschmackten Textbücher der Mozartschen Opern „Cosi fant tutte" („Weibertreue") und „der Schauspieldirector" wesentlich verbesserte und zeitgemäß umgestaltete, somit also diese Werke des großen Tonmeister dem heutigen Publicum wieder zugänglich und genießbar machte.

In den von ihm selbst geschriebenen Rollen, wie als reisender Student, als Fröhlich, als Kurmärker u. s. w. war Louis Schneider unübertrefflich. Seine übrigen Glanzrollen waren Zierl in dem Lustspiel „die Einfalt vom Lande", Peter im „Capellmeister von Venedig" und in der Oper: Peter in „die beiden Schützen" von Lortzing, Schikaneder in Mozarts „Schauspieldirector", Basilio in „Figaro's Hochzeit" u. a. m.

Alle seine Leistungen zeichneten ein stets frischer Humor, außerordentliche Gewandtheit und feine Detailzeichnung aus. Seine Komik war urwüchsig, in vieler Beziehung abweichend von der Darstellungsweise anderer bedeutender Künstler seines Fachs, doch war sie auch

der Art, daß sie nur ihm anstand, bei Anderen aber manirrirt erschienen wäre.

Die allseitige Bildung, die sich Louis Schneider schon in der Jugend durch eifrige Studien und auf Reisen nach Frankreich, England und Italien angeeignet hatte, kam ihm nicht allein als dramatischer Künstler und Theaterdichter, sondern auch bei seiner anderweitigen schriftstellerischen Thätigkeit und in seinen späteren Lebensverhältnissen zu statten, nachdem er genöthigt war, seine Stellung bei der königlichen Hofbühne und überhaupt seine schauspielerische Wirksamkeit aufzugeben. Nicht ohne Glück versuchte er sich auf dem Gebiete der Novellistik. Seine „Schauspieler-Novellen" z. B. gehören zu dem Besten, was die neuere Literatur in dieser Beziehung aufzuweisen hat. Sehr beachtenswerthe, von großem Fleiß im Quellenstudium zeugende Werke aus seiner Feder sind ferner die „Geschichte der königlichen Oper zu Berlin" und die „Geschichte des königlich preußischen rothen Adlerordens". Besonders hervorragend ist jedoch seine Thätigkeit als Militärschriftsteller. Schon im Jahre 1833 begründete er die noch bestehende Zeitschrift „der Soldatenfreund", die mit Sachkenntniß und Geist redigirt die allgemeinste Anerkennung und Achtung in militärischen Kreisen (und nicht blos in der preußischen Armee) genießt. Als dieses Blatt sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum feierte, ward Louis Schneider die Ehre, daß der

König von Preußen ihm in einer Cabinetsordre auf höchst ehrende Weise seine Anerkennung aussprach; auch erhielt er von achtundsiebenzig preußischen Regimentern Dankadressen für sein Wirken als Militär-Schriftsteller.

Louis Schneider's Entfernung von dem Berliner Hoftheater ward durch seine politische Gesinnung veranlaßt, mit der er als treuer Anhänger an das preußische Königshaus im Jahre 1848 mehrfach Anstoß bei der damals mächtigen demokratischen Partei erregte, der gegenüber er den zu jener Zeit starken Muth hatte, mit seiner Meinung nicht hinter dem Berge zu halten und sogar ohne Furcht für die Sache des Throns thätig zu sein, — eine Handlungsweise, die auch selbst diejenigen hätten ehren und anerkennen sollen, die Louis Schneider's politische Ansichten nicht theilen konnten. In einer von den Demokraten veranstalteten Versammlung, welche den Zweck hatte, die Berliner Landwehrmänner für die demokratische Partei zu gewinnen und zur Renitenz gegen die Regierung zu bestimmen, trat Louis Schneider muthvoll hervor und stellte in feueriger begeisterter Rede den schon wankend gemachten Landwehrleuten das Ungesetzliche des Schrittes vor, zu dem man sie verleiten wollte. Er durchkreuzte damit die Pläne der Demokraten und erreichte, daß einige tausend Landwehrleute sich sofort freiwillig zur Einkleidung meldeten. Natürlich hatte er dadurch aber den Zorn der Demokraten gegen

sich heraufbeschworen, die sich an ihm mit Katzenmusiken und dergl. rächten. Er hätte auch nicht wagen dürfen, in Berlin wieder auf der Bühne zu erscheinen und ging daher nach Hamburg, wo er Gastrollen zu geben gedachte. Aber auch hier äußerte sich der Unwille der demokratischen Partei gegen ihn. Es gab bei seinem zweimaligen Auftreten in Hamburg so stark tumultuarische Scenen im Theater, daß er sein Gastspiel abbrechen mußte und von der Bühne herab erklärte, er werde von jetzt an seine Thätigkeit als Schauspieler gänzlich aufgeben.

Er hat Wort gehalten. Sein schönes Talent war der Bühne für immer verloren.

Von Hamburg aus trat er in die preußische Armee ein und machte den damaligen Feldzug in Schleswig-Holstein mit. Nach dem Friedensschluß wendete er sich nach Potsdam und lebte dort in Zurückgezogenheit, sich mit schriftstellerischen Arbeiten beschäftigend, bis er mit dem Titel eines Hofraths zum Vorleser des Königs ernannt wurde.

Mit dieser Anstellung sowohl, wie durch die Verleihung des rothen Adlerordens und österreichischer, baierischer, sächsischer und russischer Orden ward seine aufopfernde Hingebung an die Sache seines Königs belohnt.

Das materielle Wohl der dem deutschen Theater Angehörenden zu fördern, hatte Louis Schneider die

Anregung und den Plan zu einem Unternehmen gegeben, welches jedenfalls auch den geistigen Interessen der deutschen Schaubühne zu gut gekommen wäre, wenn es hätte durchgeführt werden können. Ich meine die 1856 gestiftete „Perseverantia", eine Altersversorgungsanstalt für Theatermitglieder aller Art (Directoren, Regisseure, Capellmeister, Theaterbeamte, Schauspieler, Sänger, Tänzer, Orchestermusiker) und für dramatische Dichter, von welch' Letzteren ein Jeder eintreten konnte, der wenigstens Ein Stück geschrieben, das sechs Aufführungen erlebt hatte. Es war dieses Institut theilweise nach dem Muster der in Frankreich bestehenden „Association des secours mutuels entre les artistes dramatiques" organisirt. Trotzdem die „Perseverantia" sich der Protection des Königs von Preußen erfreute und bedeutende Persönlichkeiten, wie der General-Intendant der königlichen Schauspiele in Berlin, von Hülsen, Meyerbeer u. A., an der Spitze standen, so hatte die Sache doch keinen Bestand und mußte das Unternehmen nach einigen Jahren wieder aufgelöst werden. Es scheiterte dasselbe, wie so manches Gute und Nützliche, an der Theilnahmlosigkeit derer, denen die „Perseverantia" eine Wohlthat werden sollte. Das Unternehmen war darauf berechnet, daß sich mindestens zwei Dritttheile der deutschen Theater-Mitglieder dabei betheiligen sollten. Das war allerdings ein starker Irrthum. Man war durch die vielbesprochene deutsche Einigkeit noch nicht genugsam

belehrt worden; ist es schon schwer, eine kleinere Anzahl von Deutschen im bürgerlichen Leben zur Verfolgung eines gemeinsamen Zwecks zu vereinigen, so hat nunmehr die Erfahrung gezeigt, daß man eher sonst etwas erreichen kann, als etwa viertausend deutsche Schauspieler unter einen Hut zu bringen.

Die Absicht Louis Schneider's gereicht diesem trotz alledem zur Ehre und muß sich derselbe nach dem Scheitern seines schönen Planes mit dem Bewußtsein trösten, etwas Gutes und Edles gewollt zu haben. Schlimm genug, daß das bei dieser Sache sein einziger Trost bleibt! —

Nicht übergangen darf eine Künstlerpersönlichkeit werden, die ebenso, wie Louis Schneider, weniger durch ihr darstellerisches, als durch ihr schriftstellerisches Wirken eine maßgebende Bedeutung in der deutschen Theatergeschichte errungen hat:

Charlotte Birch-Pfeiffer,

die allgemein beliebte Theaterdichterin, der sowohl die Bühnenvorstände und die Darsteller, wie auch das Publicum Deutschlands zu großem Dank verpflichtet sind.

Charlotte Pfeiffer, die Tochter des würtembergischen Domainenraths Pfeiffer, wurde 1800 in Stuttgart geboren, erhielt aber ihre Erziehung in München, wohin ihr Vater im Jahre 1806 zu dem Amte

eines königlich baierischen Ober-Kriegsraths berufen wurde. Kaum drei Jahre in München hatte der Ober-Kriegsrath Pfeiffer das Unglück, zu erblinden. Die nun folgenden trüben Tage des Vaters zu erheitern oder wenigstens diesem eine geistige Unterhaltung zu schaffen, ward Charlotte dessen Vorleserin. Er liebte vor Allem die Werke der deutschen Classiker und besonders die Schillerschen — war er doch ein Genosse und Freund des großen Dichters auf der Carlsschule gewesen, derselbe, der das Manuscript der „Räuber" in das Stroh seines Bettes versteckt hatte, um es vor den Spionen des Herzogs Carl zu retten.

Charlotte ward dadurch frühzeitig mit den besten dramatischen Werken der deutschen Literatur vertraut. So nachtheilig gewöhnlich eine solche geistige Kost in den Kinderjahren, besonders bei Mädchen, zu sein pflegt, so war das doch bei Charlotte Pfeiffer nicht der Fall, da diese sich körperlich und geistig sehr schnell entwickelte und überhaupt schon in zarter Jugend eine seltene Characterfestigkeit zeigte.

Unter solchen Umständen darf es nicht Wunder nehmen, daß das junge thatkräftige und mit Phantasie begabte Mädchen bald auf den Gedanken kam, sich der Bühne zu widmen. Der Vater wollte zwar davon nichts wissen und erklärte sich mit aller Entschiedenheit gegen diesen Wunsch; es bedurfte eines nicht Geringeren, als des Dazwischentretens und des unmittelbaren Einflusses

des Königs Max Joseph von Baiern, der das Talent Charlotten's erkannt hatte und ihr besonders wohl wollte, um Pfeiffer zu bewegen, die Tochter ferner nicht dem Berufe vorzuenthalten, für den sie geboren war.

In ihrem dreizehnten Jahre, am 13. Januar 1813, betrat Charlotte Pfeiffer zum ersten Male die Bühne; sie spielte auf dem Hoftheater am Isarthore die Prinzessin Thermutis in dem Melodrama „Moses Errettung" von Plötz, Musik von Lindpaintner. Es fiel dieses Debüt so glücklich aus, daß Charlotte für das Fach der jugendlich tragischen Liebhaberinnen sofort am Münchener Hoftheater engagirt ward. Unter der Anleitung des Intendanten de la Motte und des Hofschauspielers Zuccarini (eines trefflichen Künstlers aus Schröders Schule), welche sich der talentirten Kunstnovize annahmen, machte diese so schnelle Fortschritte, daß ihr trotz ihrer Jugend schon nicht wenige große, höhere geistige und ausdauernde physische Mittel in Anspruch nehmende Rollen des ersten tragischen Fachs anvertraut werden konnten.

Wie damals noch die dramatischen Künstler überhaupt sich weniger auf ein streng abgegrenztes Fach beschränkten, so ward auch Charlotte Pfeiffer nicht allein in großen tragischen Rollen, sondern auch mit Glück im Lustspiel, ja selbst in der Oper als Soubrette verwendet. In letzterem Genre soll sie damaligen Berichten aus München und aus Prag zu Folge — nach

welch letzterer Stadt sie 1818 ihre erste Gastspielreise unternahm — sogar ganz vorzüglich gewesen sein.

Charlotte Pfeiffer, die in München nunmehr als alleinige Vertreterin des Fachs der ersten Heroinen und jugendlichen Anstandsdamen beschäftigt ward, erreichte auch bald einen sehr ehrenvollen Ruf als Darstellerin in weiteren Kreisen, namentlich in Folge von Gastspielen auf allen bedeutenden Theatern Deutschlands, in Pest und auf den deutschen Bühnen in Rußland.

Bei Gelegenheit eines Gastspiels in Hamburg lernte sie den später namentlich durch sein biographisches Werk „Ludwig Philipp I., König der Franzosen" ehrenvoll bekannt gewordenen Schriftsteller Dr. Christian Birch aus Kopenhagen kennen, mit dem sie sich 1825 vermählte, nachdem derselbe ein Amt bei der königlich baierischen Hoftheater-Intendanz erhalten hatte.

Von ihrem Gatten veranlaßt, der wohl bald erkannt haben mochte, daß diese geistreiche und willensstarke Frau auch vollkommen das Zeug zu schriftstellerischem Schaffen auf dramatischem Gebiete habe, versuchte sie sich schon 1828 mit einem Schauspiele „Herma", dem bald das vielgegebene Künstlerdrama „Fra Bartolomeo" und das ebenfalls zu jener Zeit gern gesehene Ritterstück „Schloß Greifenstein oder der Sammetschuh" folgten. Die Erfolge ihrer dramatischen Arbeiten bewogen Frau Birch-Pfeiffer, um sich ungestörter der schriftstellerischen Thätigkeit hingeben zu können, das Engagement bei der

Münchener Hofbühne nach einer abermaligen glänzenden Gastspielreise aufzugeben. Vom Jahre 1830 an privatisirte sie in München, nur hin und wieder erschien sie als Gast auf der dortigen Hofbühne.

Bis 1838 blieb sie in diesen Verhältnissen. Ein Gastspiel, das sie zu dieser Zeit in Zürich gab, hatte zur Folge, daß man ihr die Direction des dortigen Theaters antrug. Sie rechtfertigte in jeder Beziehung das Vertrauen, das man in ihr Directionstalent gesetzt hatte, denn während der fünf Jahre ihrer Bühnenleitung besaß Zürich ein so treffliches Theater, wie nie zuvor.

Die Sehnsucht nach größeren Verhältnissen, als sie Zürich bieten konnte, veranlaßte sie jedoch abermals zu einer größeren Gastspielreise durch Deutschland. Ganz besonders günstige Aufnahme fand sie u. A. auch in Berlin, und da durch die 1841 erfolgte Pensionirung der berühmten Amalie Wolff das Fach der älteren Anstandsdamen und Mütter noch erledigt war, so machte ihr der damalige General-Intendant der königlichen Schauspiele, Theodor von Küstner, einen Engagementsantrag, den sie auch annahm.

Bis vor Kurzem noch war Charlotte Birch-Pfeiffer, wenn auch in letzter Zeit in eingeschränkterem Rollenkreise bei der Berliner Hofbühne thätig. Wie hoch sie in der ganzen deutschen Künstlerwelt in Ehren gehalten wird, davon wurden ihr die unzweideutigsten Beweise bei Gelegenheit ihres im Juni 1863 gefeierten Künstlerjubi-

läums gegeben. Von fast allen Bühnenvorständen und von einer großen Anzahl von Theater-Angehörigen erhielt sie zum Theil sehr kostbare Geschenke, ja selbst von Fürsten ward sie durch Auszeichnungen geehrt, wie ihr schon König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen die große goldene Medaille für Verdienst um Kunst und Wissenschaft verliehen hatte. Daß am Tage ihres Jubiläums eine entsprechende Festfeier im königlichen Hoftheater zu Berlin stattfand, bedarf kaum der besonderen Erwähnung.

Charlotte Birch-Pfeiffer gehört als Darstellerin der solidesten älteren Richtung der Schauspielkunst an. Sie hatte einen geregelten Bildungsgang durchgemacht und, von Natur mit mehr als gewöhnlicher geistiger Begabung ausgestattet, hatte sie schon in ihrer Jugend mit offenen Augen gelebt und nicht, allein das von Anderen gesehene Gute sich zu eigen gemacht und es ihrer Individualität angepaßt, sondern sie war auch durch eigenes Nachdenken zu keineswegs unbedeutenden Resultaten gelangt. Wir haben gesehen, daß sie schon mit ihrem ersten Anfang bei der Bühne, als dreizehnjähriges Mädchen, in ein Fach eingetreten war, zu dem andere Darstellerinnen in der Regel nur erst dann gelangen, wenn sie das Fach jugendlicher, oft auch selbst naiver Liebhaberinnen durch eine Reihe von Jahren bekleidet, also bereits einen höheren Grad geistiger und auch körperlicher Reife erreicht haben. Ihr früh reifer starker Geist, ihre dem entsprechend schnell entwickelte Persönlichkeit machten es

ihr möglich, sofort in das heroische weibliche Fach zu kommen, ja sie war geradezu von der Natur auf dasselbe angewiesen. Daß sie nie zu den sogenannten Wunderkindern gehört hat, die in der Regel durch unnatürliche Treibhauszucht zu einer krankhaften Frühreife gebracht werden, beweist die unverwüstliche Frische ihres Geistes, die sich sowohl in den Darstellungen, als auch beinahe noch mehr in den dramatischen Werken ihrer letzten Periode kundgiebt.

Die Hauptrollen ihrer Jugendzeit waren: die Jungfrau von Orleans, Elvira in Müllners Trauerspiel „die Schuld", Zenobia in Collins „Mäon", Donna Diana, Sappho, Phädra, Maria Stuart (später auch Königin Elisabeth in diesem Trauspiele Schillers), Lady Milfort, Orsina, Lady Macbeth u. s. w. Es zeichneten sich diese Leistungen durch geistvolle Auffassung der Charactere, poetisches Colorit, namentlich aber durch edle Einfachheit und Natürlichkeit aus. Ich selbst habe Gelegenheit gehabt, sie in älteren ernsten Mütterrollen des bürgerlichen Drama's zu sehen und in diesen wußte sie durch nobele Repräsentation, durch inneres Leben und Feuer bei größter künstlerischer Mäßigung, sowie durch feine, sehr prägnante Charateristik zu interessiren und zu gewinnen. Die Generalin Mansfeld z. B. in ihrem Schauspiel „Mutter und Sohn" werden ihr wenige Darstellerinnen in so gelungener Weise nachspielen.

Wenn Charlotte Birch-Pfeiffer auch als Darstellerin eine höchst ehrenvolle Stellung in der Kunstwelt gebührt, so ist sie als dramatische Schriftstellerin doch von weit aus größerer Bedeutung. Sie gehört zu den fruchtbarsten Dramatikern in der deutschen Literatur. Es ist wohl den Lesern nicht uninteressant, wenn hier die sämmtlichen Stücke der Birch-Pfeiffer in chronologischer Ordnung aufgeführt werden.

Es erschienen:

1828: Herma;
Fra Bartolomeo (Original);
Der Wartthurm;

1829: Schloß Greifenstein oder der Sammetschuh;
Der verhängnißvolle Wechsel (Original);
Der Leichenräuber (Original);
Maria di Gonsalvo (Original);
Pfeffer-Rösel;
Die Taube von Cerdrons;
Wie ist das zugegangen? (Original);

1830: Die Walpurgisnacht;
Carl der Große vor Pavia (Original);
Schön Clärchen;
Der Park von St. Valeria (Original);
Zufallslaunen (Original);
Robert der Teufel (Original);

1831: Trudchen;

1831: Des Müllers Töchter;
Peter von Szapar (Original);
1833: Hinko, der Freiknecht;
Die Engländer in Paris (Original);
1834: Scheibentoni;
Die Günstlinge (Original);
Johannes Guttenberg (Original);
Der Glöckner von Notre-Dame;
1835: Die Witwe von London (Original);
1836: Die Ritter von Malta;
Onkel und Nichte (Original);
Die Zwerge vom Untersberg (Original);
Han von Island;
Rubens in Madrid (Original);
1837: Ulrich Zwingli (Original);
Der beste Arzt (Original);
1840: Elisabeth (Original);
1841: Steffen Langer von Glogau (Original);
1843: Nacht und Morgen;
1843: Nelly;
Simon oder Ein Brief:
Mutter und Sohn;
Thomas Thyrnau;
1844: Mutter und Tochter (Original);
Die Marquise von Villette (Original);
1845: Der Leiermann und sein Pflegekind;
Anna von Oesterreich;

1846: Eine Familie (Original);
1847: Ein Billet (Original);
Dorf und Stadt;
1848: Gasthausabenteuer (Original);
Alles für Andere (Original);
Der Pfarrherr (Original);
Francis Jonston (Original);
1849: Vatersorgen (Original);
Im Walde;
Mazarin (Original);
Die Rose von Avignon;
1850: Das Forsthaus (Original);
1851: Magdala (Original);
Wie man Häuser baut (Original);
1852: Ein alter Musikant (Original);
Eine Frau;
1853: Die Waise aus Lowood;
Rose und Röschen (Original);
1854: Edith;
Marguerite;
1855: Die Lady von Worsley-Hall;
1856: Die Grille;
1857: Iffland (Original);
1858: Fräulein Höckerchen (Original);
1859: Ein Kind des Glücks;
1860: Eine Tochter des Südens;
1861: Der Goldbauer (Original);

1863: Königin Bell:
1864: Die Sylvesternacht.

Charlotte Birch-Pfeiffer versuchte sich nicht minder als Operntext-Dichterin mit Glück. Sie schrieb vier Werke dieser Art: „Edelknecht und Armband", componirt von Conradin Kreutzer — „Die Großfürstin" (Sophia Katharina), componirt von Friedrich von Flotow — „Santa Chiara" (ein ganz besonders gelungenes Libretto), componirt vom Herzog Ernst von Coburg-Gotha, und „La Réole", componirt von Gustav Schmidt.

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß die überaus fleißige Schriftstellerin auch auf dem Gebiete der Novelle und des Romans thätig, daß sie auch hierin fast stets glücklich war, wie es die meisten ihrer Novellen und der Roman „Burton Castle", der drei Auflagen erlebte, beweisen.

Ein Blick auf die lange Reihe ihrer dramatischen Werke zeigt, daß Charlotte Birch-Pfeiffer allen Richtungen, die im Verlaufe von fast vierzig Jahren in der dramatischen und überhaupt in der schön wissenschaftlichen Literatur aufgetaucht sind, daß sie dem oft wechselnden Geschmack des Publicums während dieser Zeit stets Rechnung getragen hat — nur nicht den verwerflichen Richtungen, dem verderbten Geschmack. Die Unsittlichkeit, die sich in den letzten Jahren, von Frankreich herkommend, leider sehr breit auf der Bühne macht, jene schamlosen Verherrlichungen moralisch gesunkener Weiber

und erbärmlicher, entnervter und roher, nur mit dem Firniß des Modejournals übertünchter Männer — jene Enthüllungen der Nachtseiten des Pariser socialen Lebens, wie sie die Demi-monde-Literatur giebt und damit das sittliche Gefühl im Volke zu ertödten, Herz und Gemüth zu vergiften sucht — Alles dergleichen hat die Birch-Pfeiffer stets fern gehalten, und das allein schon gereicht ihr zur Ehre. Sie steht nicht in der Reihe derjenigen Dramatiker, welche das Höchste in der Kunst anstreben, sie hat sich — die Grenzen ihres Talents sehr wohl erkennend — niemals in die Regionen großer poetischer Anschauungen verstiegen, aber sie hat dem Volke stets eine gesunde, belehrende und unterhaltende, das sittliche Gefühl fördernde geistige Kost geboten. Sie ist als Dramatikerin Realistin durch und durch, aber sie hat sich auch stets die sittliche Bedeutung des Theaters zur Richtschnur genommen.

Wer so wie sie unmittelbar auf die große Menge wirken will, muß auch nothwendig den Ton anschlagen, der von dieser als der gerade herrschende anerkannt ist, muß auf die Wünsche des Publicums eingehen. Deshalb war es zuerst das Ritterstück, dem sich sich zuwendete. Als die mit Harnisch, Schwert und Sporen rasselnden Helden und die je nach Bedürfniß tugendsamen oder bösartigen Jungfrauen und Frauen des Mittelalters für die Menge an Reiz zu verlieren begannen, nahm Charlotte Birch-Pfeiffer ihre Stoffe aus dem bürger-

lichen und Familienleben der Gegenwart. Als die Zeit der französischen Neuromantiker kam und Victor Hugo's düster leuchtendes Gestirn aufstieg und auch in Deutschland enthusiastische Verehrer fand, da dramatisirte unsere fleißige und bühnengewandte Schriftstellerin die Romane „Notre-Dame" und „Han von Island" des großen französischen Dichters. Zu der Zeit, als das feine Conversations- und Intriguenstück der Franzosen durch den geistreichen Scribe zur höchsten Vollkommenheit geführt wurde, das „Glas Wasser", die „Fesseln", die „Erzählungen der Königin von Navarra", der „Damenkampf" u. s. w. mit vollstem Rechte so großes Aufsehen machten, da schrieb auch sie dergleichen Stücke und zwar unter diesen eines ihrer besten Werke: „die Marquise von Villette." Zu ihren wirkungsvollsten und best gearbeiteten Stücken gehören die im Genre der Dorfgeschichten gehaltenen. Die derbe Gemüthlichkeit, das gesunde kräftige Element des Landlebens scheinen der Birch-Pfeiffer ganz besonders zuzusagen. Schon früher hatte sie einmal ein gutes Volksstück dieser Art im „Scheiben-Toni" geliefert — kaum waren aber Auerbachs Dorfgeschichten erschienen, als sie auch schon das liebe gute Lorle, den wackeren Lindenwirth, das alte gemüthliche Bärbele und den lebensfrohen genialen Maler Reinhardt in „Dorf und Stadt" auf die Bühne brachte. Nicht weniger glücklich war sie mit der Dramatisirung der das französische Bauernleben so vortrefflich schildernden Erzählung

„die alte Fadet“ von der George Sand, mit der berühmten „Grille“, die so populär in Deutschland bei Vornehm und Gering, selbst in den höchsten Kreisen ward, daß sogar ein preußisches Kriegsschiff den Namen „Grille“ erhielt. Auch das in seinem Genre ganz vortreffliche Originalschauspiel „der Goldbauer“, das allerdings erst später erschien, gehört dieser Richtung an. Ein bis dahin in der schönwissenschaftlichen Literatur wenig oder gar nicht berührter Gegenstand ward in dem trefflichen Roman „Jane Eyre“ von der englischen Schriftstellerin Currer Bell behandelt: das Leben und die Stellung einer Lehrerin in einem vornehmen Hause. Dieser Roman machte bei seinem Erscheinen in den fünfziger Jahren außerordentliches Glück und bald entstand auf seiner Grundlage das überall noch heute gern gesehene Schauspiel „die Waise aus Lowood“, welchem nach einigen Jahren das demselben Genre angehörende, jedoch das erstere nicht erreichende Stück „Eine Tochter des Südens“ (nach dem englischen Roman „Natalie“ von Julie Cavanagh) folgte.

Die hauptsächlichsten Vorwürfe, die man der Birch-Pfeiffer außer dem eben angeführten (des stets mit dem Zeit- und Modegeschmack Gehens) macht, sind: ihre Sprache sei nicht sehr gewählt, oft sogar zu derb; sie zeichne Charactere und Situationen mit groben dicken Strichen, male mit den grellsten Farben aus — Alles laufe bei ihr auf Effecthascherei hinaus.

Es läßt sich alledem nicht widersprechen, wenn auch dergleichen Urtheile und Verurtheilungen verschiedene Einschränkungen erfahren müssen.

Eine besonders glänzende und hinreißende Sprache schreibt die Birch-Pfeiffer allerdings nicht und namentlich in den Stücken ihrer ersten Periode ist sie darin etwas derb, wie das am Ende auch bei Ritterstücken und romantischen Dramen, die eben nur den Zweck hatten, dem theatralischen Tagesbedürfniß zu dienen, kaum anders möglich. Wenn man so einen Ralph Strichauer in „Pfeffer-Rösel", die Helden in „Hinko", „Scheibentoni", „Glöckner von Notre-Dame" oder gar einen Steffen Langer von seinem „Strick", „kaiserlichem Rindvieh" u. s. w. reden hört, wenn man die vielen Prügel bedenkt, die es in den älteren, zum Theil auch selbst in den neueren und höher stehenden Birch-Pfeiffer'schen Stücken setzt, so sind dergleichen Dinge allerdings nicht anders als derb und klobig zu nennen — allein auch selbst deshalb kann man der Dichterin eigentlich nicht bös werden, denn sie weiß das Alles auf eine Weise vor- und anzubringen, die auch das feinere Gefühl nicht verletzt. Das naive und stets dankbare Publicum der Sonn- und Festtage aber, namentlich das die höher gelegenen Räume der Schauspielhäuser füllende, findet bekanntlich eine besondere Befriedigung darin, wenn Schlechtigkeit oder Dummheit auf der Bühne so derb wie möglich in Wort und That abgefertigt werden, und nun gar Prügel

zur rechten Zeit bei den scenischen Darstellungen angebracht, verfehlen dem Sonntagspublicum gegenüber so leicht ihre große Wirkung nicht — für dieses Publicum aber sind ja die Stücke der Birch-Pfeiffer, in denen solche Dinge vorkommen, vorzugsweise berechnet. Besser, viel besser ist es, man unterhält das Volk zur Abwechslung einmal mit derben Redensarten u. s. w., als mit den faulen politischen Witzeleien der Berliner Posse, mit den faden und geistlosen, nur durch Cancan und die handgreiflichsten Schamlosigkeiten gewürzten Producten der neuesten Wiener Volksstück-Literatur oder mit den Zoten der modernen Operette.

Die neueren Stücke der Birch-Pfeiffer haben übrigens auch, da sie nicht allein für das Galleriepublicum berechnet sind, eine gewähltere Sprache, die sich in Stücken, wie „Rubens in Madrid", „Marquise von Villette" u. s. w., selbst bis zu elegantem Schliff steigert, in den dorfgeschichtlichen Schauspielen aber neben nicht wenigen glücklichen humoristischen Wendungen auch oft einen recht herzlichen Ton anzuschlagen weiß.

Auch das Hinarbeiten auf den Effect — ein Vorwurf, den die Kunstkritik der Frau Birch-Pfeiffer stets gemacht hat — waltet in ihren Stücken sehr stark vor: aber sie versteht es auch, Effect zu machen, wie kaum ein anderer Dramatiker, und mögen ihre Effectmittel, je nach dem Stoffe, nun grober oder feinerer Art sein — stets erreicht sie auch die beabsichtigte Wirkung, denn sie

ist Meisterin in der Technik des Theaters und ihr bewunderswerthes Bühnengeschick ist in der Kunstwelt sprichwörtlich geworden. Uebrigens wiederholt sich bei den Vorwürfen der Effecthascherei, die man der Birch-Pfeiffer und beiläufig auch dem größten Opern-Componisten nach C. M. von Weber, Meyerbeer, zu machen beliebt, die alte Geschichte vom Splitter und Balken. Gerade von Seiten derselben Kritik, welche diesen Beiden das Effecthaschen vorrückt, werden andere Dichter und Componisten hoch gepriesen, die wahrhaftig nicht minder auf äußeren Effecte hinarbeiten — selbst die besten Dichter und Componisten der Neuzeit sind von diesem Fehler (wenn man hier überhaupt das Wort „Fehler" gebrauchen darf) nicht frei — der ganze Unterschied besteht allein darin, daß anderen Leuten (nomina sunt odiosa!) die Effecte nur allzu oft abblitzen!

Was die Birch-Pfeiffer aber vor der Mehrzahl anderer Schriftstellerinnen voraus hat, ist, daß ihr die Zeichnung männlicher Charactere niemals mißlingt. Ihre Männer verdienen auch diesen Namen, sind niemals jene kläglichen und ausgewaschenen Jammergestalten, denen man in der Regel in den Romanen rc. aus weiblicher Feder begegnet. Ueberhaupt ist die Birch-Pfeiffer nicht in eine Linie mit der überwiegenden Mehrzahl ihrer Colleginnen von der Feder zu stellen — sie hat keine Ader von dem an sich, was man mit dem Namen „Blaustrumpf" zu bezeichnen pflegt, weder in

ihrem öffentlichen, noch in ihrem Privatleben. Trotz ihres starken Geistes, trotz der Entschiedenheit ihres Characters, hat sie sich doch auch ihre Weiblichkeit bewahrt; ihr gesunder Sinn, die Klarheit ihres Geistes, die Redlichkeit und Geradheit ihrer Empfindungen haben ihr krankhafte Empfindelei, wie jenes widrige unweibliche Wesen der sogenannten Emancipirten — kurz alle jene Verbohrtheiten und Lächerlichkeiten fern gehalten, durch welche selbst talentvolle Frauen, die über die ihnen von der Natur gezogenen Grenzen hinaus wollen, so oft dem Spotte verfallen und jedem Manne von gesundem Kopf und Herzen als Zerrbilder erscheinen müssen.

Das ganze Wirken der Frau Birch-Pfeiffer müßte aber auch selbst dann vor dem Richterstuhle der höheren Kunstkritik bestehen, wenn sie auch nicht diejenigen Dramen geliefert hätte, die auf absoluten Kunstwerth Anspruch haben, wie z. B. „die Marquise von Villette", „Rubens in Madrid" u. s. w., denn es hatte diese Schriftstellerin die Mission, für anständigen Tagesbedarf des deutschen Theaters zu sorgen. Man kann und darf dem Publicum nicht Tag für Tag classische Werke oder solche vorführen, deren Genuß gleichzeitig eine größere geistige Anstrengung erfordert. Es muß also dramatische Werke geben, die leichtere Unterhaltung gewährend auch so viel geistigen Inhalt und Werth haben, um einen der Hauptzwecke theatralischer Vorstellungen zu erfüllen: anregend, bildend und belehrend auf das

Publicum zu wirken, so daß Jeder mit einer gewissen Befriedigung das Schauspielhaus verlassen kann.

Diese wahrhaftig nicht gering anzuschlagende Bestimmung erfüllen die Birch-Pfeiffer'schen Dramen und man muß der reich begabten Frau, die stets das Beste gewollt, niemals die moralische Bedeutung der Schaubühne vergessen und dem Publicum so viele angenehme Stunden verschafft, den Darstellern so viele höchst dankbare Rollen geschrieben und den Theaterdirectoren so viele einträgliche Repertoirestücke geliefert hat, für ihr redliches Wirken als Theaterdichterin in hohem Grade dankbar zu sein. —

Unter den der Neuzeit angehörenden deutschen Darstellern, welche sich würdig an die großen Bühnenkünstler der Blüthezeit des deutschen Theaters anschließen und die von diesen überkommene Tradition durch selbstständiges Schaffen auch der Gegenwart erhalten haben, somit der jüngsten Künstlergeneration als Muster dienen können, gebührt

Carl Grunert

eine der ersten Ehrenstellen in der theatralischen Kunstgeschichte, denn er ist einer von den Wenigen, die durch Kunstgestaltungen unmittelbar zündend wirken, wie auch einen tiefen, nachhaltigen Eindruck hinterlassen, Geist und Herz gleichmäßig befriedigen und den reichsten

Stoff zu geistigem Nachgenuß, zum Nachdenken, liefern.

Wir begegnen bei Carl Grunert's Darstellungen, die sich keineswegs auf ein enger begrenztes Kunstgebiet beschränken, einer großartigen natürlichen Geistesbegabung, die mit entsprechenden äußeren Mitteln vereint, unterstützt von ungewöhnlicher wissenschaftlicher und feiner Weltbildung sich in überwältigender Weise umsomehr Geltung verschafft, als alle Leistungen des Künstlers von der edelsten Kunstgesinnung getragen werden.

In dem ganzen Wesen dieser Künstlerpersönlichkeit ist es begründet, daß man von Carl Grunert niemals etwas sehen wird, das nicht vollständig fertig, das nicht ein in jeder Beziehung mustergültiges einheitliches, im schönsten Ebenmaße sich darstellendes Ganzes wäre. Da findet man nirgends Unausgeglichenes, Unvermitteltes oder gar Lückenhaftes, nicht jenes Spielen auf den äußeren Effect, das selbst Darsteller ersten Ranges in neuerer und neuester Zeit oft dazu verleitet, die ganze Macht ihres Talents auf einzelne hervorragende Glanzmomente der Dichtung zu concentriren, die vom Dichter oft mit Absicht mehr in den Schatten gestellten Partien der Rolle aber fallen zu lassen, zum Mindesten über dergleichen anscheinend gleichgültigere Stellen leicht hinwegzugehen. Es ist das Streben Grunert's, stets aus dem Großen und Ganzen zu schaffen, durch die Totalität, nicht blos durch glänzende Einzelnheiten der

Leistung zu wirken, in dessen Anschauungen begründet. Ihm ist augenscheinlich alle Meisterschaft des Darstellers nicht egoistischer Selbstzweck, vielmehr nur das Mittel, das Dichterwerk in möglichst hoher Vollendung zur Anschauung zu bringen und je höher die von ihm wiedergegebene Dichtung steht, desto mehr tritt Gruneris Bestreben hervor, mit seiner großen Individualität in dem Kunstwerke aufzugehen, sich bei aller Originalität des Schaffens dem Dichtergeiste unterzuordnen — und das ist es, was diesem Künstler zur größten Ehre gereicht. Ein Virtuos im gewöhnlichen Sinne ist er daher trotz der eminentesten Beherrschung aller Kunstmittel nicht zu nennen, wenigstens nicht, wenn er seine großen Rollen in den Dramen Shakespeare's, Lessings, Goethe's, Schillers u. a. Dichter von Bedeutung spielt; nur in einzelnen Paraderollen, die er in der Regel bei seinen Gastspielen vorführt und vorführen muß, wie z. B. als „Essighändler", als Pfeffer in „Nummer 777" u. s. w. erscheint er bis zu einem gewissen Grade als Virtuos. Er giebt nicht minder in dergleichen kleineren Genrebildern, zu denen auch der Benjamin in G. Freytags Schauspiel „die Valentine" gehört, und sogar in Rollen derbkomischen Genres, wie Brennecke in der Posse „die Reise auf gemeinschaftliche Kosten", wahrhaft Vollendetes, das nicht allein der höchsten technischen Fertigkeit wegen Anspruch auf großen Kunstwerth hat, vielmehr auch, weil der Künstler selbst hier das durch ihn geho-

bene Stück in seiner Totalwirkung unbeeinträchtigt zu lassen weiß.

Ein besonders characteristisches Merkmal der Grunert'schen Darstellungen ist es, daß der Künstler es versteht, in allen seinen Kunstgestaltungen das idealistische Element mit dem realistischen harmonisch zu verschmelzen; daher sprechen auch Grunert's Darstellungen in solcher Unmittelbarkeit an, daher vermag es der Künstler auch, den inneren Menschen stets vollkommen zu befriedigen, nach welcher Seite diesen auch Naturell und Neigung ziehen mögen.

Dieses Ziel zu erreichen, darauf war das Streben des so reich begabten Künstlers stets gerichtet, der seine Gebilde von Innen heraus schafft, dem wahre Befriedigung des ächten Kunstfreundes und des eigenen Geistes und Herzens der Zweck alles Ringens war und ist.

Wie so viele bedeutende dramatische Künstler, hat auch Carl Grunert seine Laufbahn bei einer Bühne untergeordneten Ranges, ja sogar bei einem so ziemlich auf tiefster Stufe stehenden Theater begonnen.

In Leipzig am 16. Januar 1814 geboren, genoß er eine gute Erziehung und legte als Alumnus des berühmten Gymnasiums zu St. Thomas den Grund zu einer gediegenen classischen Bildung. Er sollte Theologie studieren, allein sein Talent und seine Begeisterung für die großen dramatischen Dichter führte ihn der Bühne zu.

Allerdings mochte der für die Kunst begeisterte Jüngling manche Enttäuschung und Abkühlung seines Enthusiasmus' erfahren haben, als er bei einer reisenden Gesellschaft, welche einige kleine Städte Sachsens unsicher machte, in sein erstes Engagement trat — allein der aus vollem Herzen kommende Drang einer ächten Künstlernatur läßt sich auch selbst in einer Umgebung nicht ersticken, bei deren Anblick man unwillkührlich an Goethe's Worte erinnert werden muß: „der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an." Selbst dergleichen Verhältnisse haben einen gewissen Humor, oder wenigstens darf man diesen nicht verlieren, wenn Einen das Schicksal in jene Sphäre verschlägt, besonders so lange als man jung ist. Grunert selbst hat mir so manches Komische und Characteristische aus der Zeit seines ersten Engagements in dem sächsischen Städtchen Waldenburg erzählt. Schon bei seinem ersten Auftreten in dem Spectakelstücke „der Fackeljunge von Verona" begegnete ihm ein höchst komischer Zwischenfall. Bei diesem Theater waren keine Garderobezimmer und die Mitglieder mußten daher auf der Bühne die ziemlich fadenscheinigen Costums anlegen. Grunert, als Neuling noch ganz unbekannt mit den weltbedeutenden Bretern, hatte das Unglück, durch eine Oeffnung im Podium in den Orkus der Bühnenwelt, d. h. in den Raum unter der Bühne zu stürzen. Noch ganz außer Fassung von dieser unfreiwilligen Fahrt in die Unterwelt er-

blickte er in dem ihn umgebenden schauerlichen Dunkel eine ehrwürdige Greisengestalt mit einem langen weißen Bart, die, ein Lämpchen in der Hand haltend, sich ihm näherte, so daß sich der Kunstjünger eines kleinen Schauers nicht erwehren konnte, der jedoch bald wieder schwand, als der Greis ihn im allerreinsten Sächsisch mit den Worten anredete: „Nu, wollen Sie auch die Schwelle von Dahliens Dembel überdräten, junger Gunstanfänger?" Der Greis mit dem langen weißen Barte war der Biedermann der Gesellschaft — es giebt bekanntlich bei jedem Theater eines oder mehrere Exemplare dieser Art. Der Biedermann hatte erst im zweiten Acte des Stücks zu thun und versah während des ersten Acts das bei jeder Bühne — vom großen Hoftheater bis hinab zu dem sogenannten Meerschweinchen — so hochwichtige Amt des Souffleurs. Der würdige Mann hatte jene Worte in dem Tone des herablassenden Wohlwollens gesprochen, zu dem das Bewußtsein eigener Ueberlegenheit und Meisterschaft einem Kunstnovizen gegenüber berechtigt. Auch der Director und die Herren Collegen zeigten dem jungen Manne dieselbe freundliche Herablassung — so lange bis sie merkten, daß ihnen der Anfänger über den Kopf wachsen würde. Kaum aber begann sich bei dem jungen Manne das „ex ungue leonem" zu bewähren, als er auch schon erfahren mußte, was Neid und Mißgunst beim Theater zu bedeuten haben.

Ein Character wie Grunert versteht es aber, sich Achtung und Ruhe zu verschaffen; selbst dem Publicum gegenüber, das ihn zu schätzen begann und ihn vor allen Anderen auszeichnete, gelang ihm das. So durfte er es auch wagen, einer Anzahl Leipziger Studenten, die nach Waldenburg gekommen waren und verschiedenen Unsinn während der Vorstellung trieben, zuzurufen: „Ihr habt heute wieder recht viel Bier getrunken!“ worauf die überlustigen Musensöhne verblüfft Ruhe hielten.

Als Grunert vor einer Reihe von Jahren in Leipzig gastirte, hauste auf einem benachbarten Dorfe eine kleine Schauspielergesellschaft. Der Director derselben war der Matador der Gesellschaft gewesen, bei welcher Grunert seine große Künstlerlaufbahn begonnen hatte. Der Künstler sagte zu mir, als wir eines Abends bei einem vertraulichen Beisammensein in dem weltberühmten „Auerbachs Keller“ zu Leipzig auf jenen Director zu sprechen kamen: „Unsere Lebenswege liefen eine kurze Zeit zusammen, dann aber gingen sie doch ziemlich weit auseinander.“

Ja wohl, Beider Lebenswege gingen sehr weit auseinander! Carl Grunert schwang sich zur Höhe der Künstlerschaft und des Künstlerruhms empor — der Andere blieb zeitlebens in der untergeordnetsten Sphäre der Bühnenwelt!

Unmittelbar aus dem Engagement bei der kleinen sächsischen Truppe kam Grunert nach Augsburg, wo

er — erst neunzehn Jahre alt — bereits das erste Character- und Heldenväterfach mit entschiedenstem Erfolg spielte, und in Rollen, wie Franz Moor, Oberförster in Ifflands „die Jäger", Belisar in Schenks Schicksalstragödie (nach der später Salvatore Camarano das Libretto zu Donizetti's bekannter Oper schrieb) u. a. sich auszeichnete.

Sein nächstes Engagement war das bei dem Theater in Freiburg im Breisgau. Hier eröffnete sich ihm ein noch größerer Wirkungskreis; ganz besonders aber ward er hier in seinen künstlerischen Bestrebungen durch den Umgang mit den Professoren der dortigen Universität gefördert. Von nicht geringem Einfluß auf Grunert's weiteren künstlerischen Bildungsgang war es ferner, daß er in Baden-Baden die persönliche Bekanntschaft Tiecks machte und mit diesem in nähere freundschaftliche Beziehung trat.

In welch' hoher Achtung er bei den wissenschaftlichen Autoritäten Freiburgs stand, beweist, daß ihm gestattet wurde, an der dortigen Universität Vorlesungen über Declamation und Mimik zu halten.

In Folge eines Directionswechsels verließ Grunert nach einiger Zeit die für ihn so angenehm gewordenen Freiburger Verhältnisse wieder und ging abermals nach Augsburg, wo ihm zugleich auch die Regie übertragen ward. In Freiburg hatte man ihn jedoch

nicht vergessen und bald berief man ihn wieder dorthin und übertrug ihm die Direction des Theaters.

Es war die Zeit, während welcher Grunert an der Spitze der Freiburger Bühne stand, eine glänzende Periode des dortigen Kunstlebens, denn in dieser Stellung fand er zum ersten Male volle Gelegenheit, seine bedeutende Begabung als Bühnenvorstand und Regisseur um so nachhaltiger zu bewähren, als er in seinem ächt künstlerischen Wirken von Seiten des academischen Publicums, namentlich bei der Vorführung von Werken lebender Dichter, wie der Dramen Immermann's und Grabbe's, sowie auch des Dramas: „die Weihe der Kraft“ von Zacharias Werner (in einer von ihm selbst besorgten Bühneneinrichtung), kräftig unterstützt wurde.

Durch diese ächt künstlerische Thätigkeit, durch das Fördern neuer dramatischer Werke zog Grunert die Aufmerksamkeit der Koryphäen in der Künstlerwelt und der auf literarischem Gebiete hervorragenden Zeitgenossen auf sich, und das in seinen Verhältnissen nur kleinere Freiburger Theater genoß zu jener Zeit mit Recht den Ruf eines wirklichen Kunstinstituts. Ganz besonders aber brachten die Aufführungen neuer Werke Grunert in nähere Beziehung zu den betreffenden Dichtern. Immermann wünschte lebhaft, den Künstler nach Düsseldorf zu ziehen, wo jener bekanntlich damals im Verein mit Mendelssohn-Bartholdy das berühmte Mustertheater leitete; allein Grunert hatte bereits einen An-

trag von der Intendanz des Hoftheaters in Hannover angenommen und konnte daher auf Immermann's Anerbieten nicht eingehen.

Wie jede Bühne, die auf rein künstlerische Principien begründet ist, ohne eine fürstliche Casse als Rückhalt zu haben, so konnte leider auch das Immermann'sche Theater in Düsseldorf nicht von längerem Bestand sein. War doch selbst die Glanzperiode des vom Hofe unterstützten Theaters in Oldenburg unter der Leitung des Freiherrn von Gall nur von kurzer Dauer: nur Weimars Bühne unter Goethe und Schiller, gegenwärtig auch unter Dingelstedt, und in neuester Zeit das Carlsruher Hoftheater unter Eduard Devrient konnten für längere Zeit Pflanzstätten der wahren Kunst werden, die unberührt von dem Theatermiser nur künstlerische Interessen zu verfolgen im Stande waren und noch sind, weil diesen Bühnen das Glück wurde, fürstliche Protectoren zu haben, denen es Ernst mit der Kunst ist, und ihre Vorstände nicht genöthigt sind, einem großen Publicum künstlerisch unberechtigte Concessionen zu machen, wie das z. B. auch in großen Städten nicht zu vermeiden ist.

Grunert, der von edelster Kunstanschauung beseelte Darsteller und Regisseur, wäre jedenfalls zu jener Zeit in Düsseldorf ganz an seinem Platze gewesen. Doch auch in Hannover, dessen Hofbühne er als Vertreter des ersten Characterfachs und als Regisseur bis 1842 angehörte, vermochte es der Künstler, zu immer

größerer Abklärung zu gelangen. Er selbst nennt die Zeit des Engagements in Hannover eine Läuterungsperiode seines künstlerischen Lebens.

Im Jahre 1842 verließ Grunert das Hannoversche Hoftheater und ging nach Mannheim, um bald darauf einem Rufe nach Hamburg zu folgen. Sein Wirken als Darsteller war bei diesen Bühnen ein so ruhmvolles, daß er damals schon neben den bedeutendsten Künstlern der Neuzeit genannt ward. Aber auch als Schriftsteller und Dramaturg entwickelte er die fruchtbringendste Thätigkeit und ließ es sich fortwährend angelegen sein, die namhaftesten Werke der Neuzeit zur Geltung zu bringen. Er beschränkte sich in letzterer Beziehung nicht allein auf diejenige Bühne, deren Mitglied er war, denn auch bei seinen zahlreichen Gastspielreisen führte er an anderen Orte manches neue Werk in die Oeffentlichkeit ein.

Schon zu der Zeit, als Seydelmann von Stuttgart abging, um seine Stellung am Berliner Hoftheater anzutreten (im Jahre 1838), hatte man Grunert zum Ersatz jenes Künstlers bei dem würtembergischen Hoftheater ersehen, allein er konnte damals wegen Krankheit diesem ehrenvollen Rufe nicht folgen. Erst 1846 kam er nach Stuttgart und hier wirkt er noch, sowohl als Darsteller wie als Regisseur, in ungeschwächter Kraft mit dem schönsten Erfolg. Zweimal war es nahe daran, daß Stuttgart diesen ausgezeichneten

Künstler verlieren sollte. Als Küstner noch an der Spitze des Berliner Hoftheaters stand, wollte derselbe Grunert für diese Bühne gewinnen, allein Grunert konnte sich nicht dazu entschließen, die angenehme lebenslängliche Stellung und das süddeutsche Leben, das für Menschen von Gemüth so vielen Reiz hat, zu verlassen. Auch vom Münchener Hoftheater wurden dem Künstler im Jahre 1856 glänzende Anerbietungen gemacht, und diesmal hatte er die Absicht, sein Engagement in Stuttgart aufzugeben, allein der König von Würtemberg gewährte ihm die erbetene Entlassung nicht und entschädigte ihn dafür durch eine nicht unbedeutende Gehaltszulage.

Wenn nun Grunert auch auf seinen zahlreichen Gastspielreisen sich dem Publicum der bedeutendsten deutschen Städte bekannt machte, so entgingen ihm doch fast stets diejenigen Gelegenheiten, bei denen er seine Künstlerschaft in den weitesten Kreisen hätte zur Geltung bringen, seinen Ruf auch äußerlich glänzender hätte vermehren können. So ward es ihm z. B. versagt, bei den von Dingelstedt veranstalteten Mustervorstellungen in München in der Reihe der ersten Künstler Deutschlands den ihm gebührenden Platz einzunehmen, da ihm König Wilhelm von Würtemberg den dazu nöthigen Urlaub verweigerte — so ward er ferner durch den Tod seiner Gattin daran verhindert, dem Rufe zu den von Mitchel veranstalteten

deutschen Vorstellungen in London zu folgen, bei denen er in Shakespeare's, Goethe's und Schillers Stücken mit Emil Devrient auftreten, auch seine berühmten Lessing-Rollen Marinelli und Nathan vorführen sollte.

Dagegen fehlte es ihm nicht an Ehrenbezeigungen, wie sie nur in den allerseltensten Fällen Bühnenkünstlern zu Theil werden. Von dem König von Hannover und vom König von Würtemberg ward er durch Verleihung der am Bande zu tragenden großen goldenen Medaillen für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet. Eine ganz besondere Ehre erwies ihm aber im Jahre 1857 die Universität Tübingen, als diese ihm für seine psychologisch-ästhetische Abhandlung über den Character des Macbeth zum Doctor der Philosophie und Magister der freien Künste creirte. — Auch in Heidelberg gaben die Koryphäen der dortigen Hochschule: Chelius, Wangerow, Mittermeyer, Bunsen, Häußer u. s. w. unserem Künstler, als dieser vor einigen Jahren bei der Bühne der berühmten Musenstadt am Neckar gastirte, einen außerordentlichen Beweis hoher Achtung und Anerkennung, indem sie ihm zu Ehren ein solennes Gastmahl veranstalteten.

Zu den bedeutendsten Auszeichnungen, die dem trefflichen Künstler wurden, rechnet er selbst mit größtem Rechte die Anerkennung, die ihm Adolph Stahr, der geistvolle, feinfühlende Schriftsteller, in nachfolgenden Zeilen ausspricht:

„Gestatten Sie mir, Ihnen geehrter Herr Doctor, meinen aufrichtigen Dank darzubringen für die hohen Kunstgenüsse, welche Ihre Meisterdarstellungen des „Carlos“ (in „Clavigo“) und des „Franz Moor“ mir und meiner Frau*) gewährt haben, wie es in unsern Tagen den Freunden der wahren und ächten Kunst großen Styls nur selten zu Theil wird. Ich darf es wohl aussprechen, daß eine Verkörperung des dämonischen Wesens, wie sie uns in Ihrem „Franz Moor“ vor die leiblichen und geistigen Augen geführt worden ist, in der Gegenwart einzig dasteht. Wenigstens habe ich seit einem Menschenalter, in welchem ich die Leistungen der deutschen Schauspielkunst mit Bewußtsein verfolgte, nichts gesehen, was an die Größe und Erhabenheit, wie an die maßvolle Feinheit und den characteristisch-individualisirenden Ausdruck Ihrer Darstellung des „Franz“ auch nur hinanreichte. Ich hatte mich schon gewöhnt, diese Gestalt als überhaupt für uns undarstellbar und unertragbar anzusehen. Sie haben, geehrter Herr Doctor, mich eines Besseren belehrt, indem Sie mir das Gegentheil in einer Leistung bewiesen haben, welche ich dem Höchsten anreihe, was mir an spärlichen Silberblicken im Bereiche großartiger tragischer Schauspielkunst jemals in

---

*) Adolph Stahr's Gattin ist die allgemein beliebte geistreiche Romanschriftstellerin Fanny Lewald.

meinem Leben geworden ist. Nehmen Sie meinen Dank und die Versicherung hochachtendster Verehrung, wie sie dem großen Künstler darzubringen ein Genuß ist

Ihrem ergebensten

Adolph Stahr."

Es ist oben bereits die Stellung angedeutet worden, die Grunert als hervorragender Vertreter der Darstellungskunst einnimmt: er gehört nicht ausschließlich der einen oder der anderen der beiden Richtungen an, die sich in allen Künsten, in der dramatischen Kunst am augenfälligsten, als sich widerstrebend, aber doch auch am meisten maßgebend zeigen. Er ist einer derjenigen Künstler, denen es gelungen ist, einen gesunden Realismus mit dem Princip der Idealität in Einklang zu bringen: er hat, um es kurz zu sagen, nach vielem Ringen und mit Aufbieten der ganzen Macht seines Talents das erreicht, was bei jedem Kunstgebilde eigentlich selbstverständlich sein sollte — die Fähigkeit, das rein Menschliche im Glanze der höheren Poesie wiederzugeben, ohne dem einfach Natürlichen dabei den geringsten Abbruch zu thun. Seine Kunstleistungen, stets den Stempel der Fertigkeit und Gediegenheit tragend, erwärmen daher in gleich hohem Grade das Herz, als sie den Verstand befriedigen. Seine wahrhaft edle Kunstgesinnung bethätigt sich aber auch in der hohen

Achtung, die er stets dem wiederzugebenden Kunstwerke erweist, indem er niemals sich und seine Leistung in den Vordergrund drängt, sondern sie nur als den Theil eines Ganzen erscheinen läßt. Deshalb steht er so groß da als Darsteller Shakespearescher, Lessingscher, Goethescher und Schillerscher Charactere. Rollen wie Macbeth, König Lear, Richard III., Jago, König Johann, Marinelli, Carlos in „Clavigo“, Mephistopheles, Franz Moor, Philipp II., Talbot, Wallenstein, sind seinem bedeutenden Künstlernaturell ganz besonders zusagend. Seine kleinen komischen Rollen, deren ebenfalls schon gedacht wurde, sind neben den Schöpfungen im großen Styl gleichsam als Erholung, als Zerstreuung in den Mußestunden nach dem gewaltigen künstlerischen Schaffen im Bereich des classischen Drama's zu betrachten. Das eigentlichste Element Grunerts sind jedoch Rollen, bei denen der Schwerpunkt im schwungvollen Redevortrag liegt, denn als Rhetor kommt ihm kein anderer Bühnenkünstler seiner Zeit gleich, noch weniger wird er hierin von irgend einem übertroffen. Deshalb giebt es keinen besseren Darsteller von Lessings Nathan, als ihn, deshalb spielt oder vielmehr spricht ihm Keiner den Führer des älteren Chors in der „Braut von Messina“ nach. Der höchste Triumph seines rhetorischen Talents ist jedoch sein Vortrag der Schillerschen „Glocke“. Das ist nicht eine glänzende Virtuosenleistung, vielmehr eine Gestaltung, in welcher die ganze Macht des Schillerschen

Dichtergeistes an den Hörer überwältigend und erhebend herantritt, in welcher sich das gesprochene Wort ohne alle äußere auf die Sinne wirkende Hülfsmittel zu dem reichsten dramatischen Leben krystallisirt. —

Unsere Zeit ist im Allgemeinen der Entwicklung des einzelnen Menschen zu einem höheren Grade selbstständiger Eigenthümlichkeit nicht günstig. Das Ringen nach staatlicher Freiheit, das Streben der Völker, sich als solche in ihrer Gesammtheit Geltung zu verschaffen, namentlich aber auch der jedem Menschen der Gegenwart mehr oder weniger bewußt innewohnende Drang: erst Mensch und dann erst Angehöriger eines Volks, zuletzt erst Genosse irgend eines Standes zu sein — das Alles bedingt eine gewisse Unterordnung unter das Allgemeine. Deshalb ist der Geist unserer Zeit ein nivellirender, der immer mehr und mehr die einzelne Stände trennenden Klüfte ausfüllt, die Grenzen, durch welche die Natur oder die Staatskunst die Völker von einander geschieden hat, niederreißt und die scharfen Contouren der Charactere verwischt; deshalb erscheint der Character moderner Menschen fast stets ohne auffallende Schroffheiten, ohne scharfe Kanten und Ecken, ja im Einzelnen betrachtet verschwommen, selbst haltungslos, und nur bedeutend in der Gesammtheit, d. h. wenn die Individuen zu einem Volke, oder noch mehr zur Menschheit vereint betrachtet werden.

Nur wenige, ganz besonders hochbegabte und zugleich

willensstarke Menschen treten in der Gegenwart als Originalitäten, als persönlich wirklich bedeutend hervor; am seltensten erscheinen aber solche fest ausgeprägte Charactere auf dem Kunstgebiete der neuesten Zeit. Wir haben in der unmittelbaren Gegenwart weder unter den Dichtern, noch unter den bildenden Künstlern, noch unter den schaffenden Tonkünstlern (trotz alles Reclamenschwindels, der auf musikalischem Gebiete mit der sogenannten „neudeutschen Schule" getrieben wird) irgend eine Größe, die sich auch nur im Entferntesten mit den großen Männern der classischen Zeit oder auch nur mit denen der unlängst erst abgeschlossenen Kunstperiode messen könnte — und die noch lebenden und theilweise noch, wenn auch keineswegs mehr mit voller Kraft, schaffenden wirklich großen Künstlerpersönlichkeiten ragen aus einer besseren Kunstzeit in die ihnen, im Grunde genommen fremde Gegenwart hinein.

Dasselbe ist auch im Allgemeinen in der Darstellungskunst der Fall. Eine um so erfreulichere Erscheinung ist hier daher ein Künstler, der in seiner Selbstständigkeit, in seiner fest abgeschlossenen Eigenthümlichkeit, obgleich ganz der Gegenwart angehörend, zu den wahrhaften Größen seiner Kunst zählt, sich der Reihe der großen Meister früherer und uns näher liegender Vergangenheit anschließt.

Es ist dieser Künstler

Bogumil Dawison.

Bemerkenswerth ist es, daß diese bedeutende Künstlerpersönlichkeit der deutschen Bühne vom Auslande hergekommen, daß Dawison ferner — wie so viele Koryphäen der neueren Kunstgeschichte überhaupt — israelitischer Abstammung ist.

Bogumil Dawison ward am 15. Mai 1818 in Warschau geboren. Seine Aeltern ließen trotz ihrer Armuth dem schon im zarten Knabenalter hervorragende geistige Begabung zeigenden Sohne eine möglichst gute Schulbildung zu Theil werden, wiesen ihn aber auch frühzeitig darauf hin, sich selbst durch das Leben zu helfen. Dadurch gelangte Dawison schon als Kind zu einer gewissen Selbstständigkeit und legte den Grund zu jener gewaltigen Thatkraft, durch die er sich, den Drang des Genies in sich fühlend, später zu dem Gipfel der Künstlerschaft und des Künstlerruhms empor schwang.

Als in Folge der polnischen Revolution von 1830 das Lyceum, das Dawison bis dahin besucht hatte, geschlossen ward, trat er mit einem Monatsgehalt von fünf Thalern bei einem Gütersequestrator als Schreiber in Dienste. Seine Geschicklichkeit im Schönschreiben verschaffte ihm außerdem noch einigen Nebenverdienst als Firmenschreiber und Schildermaler. Vier Jahre lang blieb er in dieser bescheidenen Stellung, bis er als

Copist auf die Expedition des Redacteurs der „Gazetta warszawska“ kam. Er hatte hier zwar auch nur einen Gehalt von fünf Thalern monatlich, allein sein nach Nahrung dürstender Geist fand in der ihm hier zugetheilten Beschäftigung doch schon besser Befriedigung, um so mehr als der Chef-Redacteur Krupski, die Begabung und den eisernen Fleiß des jungen Menschen würdigend, ihm bald die Uebersetzung kleinerer Artikel aus deutschen Zeitungen übertrug, denn in seinen wenigen freien Stunden trieb Dawison mit wahrem Feuereifer das Studium der französischen und deutschen Sprache, und besonders war es letztere, zu der ihn eine ganz besondere Neigung faßte.

Immer mehr und mehr ward er sich bewußt, daß er das Zeug in sich trage, um einst dahin zu gelangen, über die große Menge der Menschen hervorzuragen, ja er fühlte schon damals, daß eine auf geistigem Gebiete bevorzugte Stellung für ihn Lebensbedingung sei — nur wußte er selbst noch nicht, welchen Weg er zu gehen, welchen Beruf er zu wählen habe, um zu dem ersehnten Ziele zu gelangen.

Seine Wünsche gingen zu jener Zeit noch nicht höher, als ein Uebersetzer zu werden — und hätte er diesen Plan verfolgt, so würde aus ihm ohne allen Zweifel ein bedeutender Schriftsteller geworden sein.

Der Besuch des Theaters brachte ihn endlich zu der Erkenntniß seines eigentlichen Berufs.

Als er die Kunst, in welcher er eine Größe allerersten Ranges werden sollte, kennen gelernt hatte, erfaßte ihn der höchste Grad von Begeisterung für dieselbe, die selbst so weit ging, daß er — nur um an dem Werke der Kunst thatkräftig Theil zu nehmen — sich von dem Setzer des Theaterzettels die nothwendigsten typographischen Handgriffe zeigen ließ und bald dahin gelangte, daß er seinem Lehrmeister die Arbeit des Satzes des Theaterzettels abnehmen konnte, was sich derselbe — ein schon älterer Mann — der ungestörten nächtlichen Ruhe wegen gern gefallen ließ.

Er suchte nun auch die persönliche Bekanntschaft mit den von ihm noch als bevorzugte Sterbliche angestaunten Künstlern des Theaters. Es gelang ihm das zuerst mit dem pensionirten Tänzer Terracini, der ihm Unterricht in Tanz und Mimik ertheilte und ihn auch mit einigen untergeordneten Mitgliedern der Warschauer Bühne bekannt machte.

Sein sehnlichster Wunsch war es nun, die Theaterschule, die bei der Bühne in Warschau bestand, besuchen zu dürfen. Es fehlten ihm dazu jedoch die Geldmittel, er faßte sich jedoch ein Herz und bat den Director des Theaters Dvoszewski um unentgeltliche Aufnahme in jenes Institut. Er hatte das Glück, daß ihm diese Bitte gewährt wurde.

Zwei Jahre lang besuchte er diese Theaterschule. Es war das eine in jeder Beziehung schwere Zeit für Dawison, denn nicht allein, daß er mit den drückend-

sten Nahrungssorgen zu kämpfen hatte, so waren auch die Zustände der Anstalt so beengend für den von Jugendfeuer und Enthusiasmus für die Kunst überschäumenden Geist dieser edlen Künstlernatur, daß es eben nur seiner nicht zu beugenden Energie bei der Verfolgung des Lebensplans möglich wurde, in solchen Verhältnissen auszuharren, wo ihm, „der Geist in spanische Stiefeln eingeschnürt“ und ihm der Kopf mit so viel unnützem Ballast angefüllt wurde, daß er, seiner eigenen Aeußerung nach, viele Jahre lang daran zu arbeiten hatte, um das wieder zu vergessen, was er in der Warschauer Theaterschule zu lernen gezwungen worden war.

Endlich schlug ihm die Erlösungsstunde. Man gestattete ihm ein Debut und im Jahre 1837 betrat er zum ersten Male die Bühne seiner Vaterstadt mit so günstigem Erfolg, daß er für kleinere Rollen mit einem Monatsgehalt von fünfzehn Thalern angestellt werden konnte. Die Beschäftigung, die ihm in dieser Stellung wurde, war nun allerdings wenig geeignet, einem Talente wie dem Dawisons auf die Länge Befriedigung zu gewähren. Er verließ daher nach einem Jahre das Engagement in Warschau wieder und ging nach Wilna, wo er den weitesten Wirkungskreis für seine nie rastende Thätigkeit fand, denn hier konnte, ja mußte er viel, sehr viel spielen, und zwar Rollen der verschiedenartigsten Gattungen: von den Liebhabern und Helden der Tragödie bis zu den derbkomischen Gestalten der niederen Posse.

Als nach zwei Jahren die Wilnaer Gesellschaft sich auflöste, kehrte Dawison nach Warschau zurück. Er glaubte nun mit noch günstigerem Erfolg vor dem Publicum der Hauptstadt bestehen zu können und wendete sich daher mit einem Gesuch um Engagement oder auch nur um ein Gastspiel an den Director Dwoszewski. Leider sah er sich aber in seinen Hoffnungen bitter getäuscht, als der Director ihm ziemlich trocken erwiderte: „Es ist Alles recht schön, ich will Ihnen gern glauben, daß es Ihnen Vergnügen machen wird, in Warschau aufzutreten — aber was reden Sie von Theaterfreunden? Sie sind hier längst vergessen, keine Katze kommt Ihretwegen ins Parterre. Und Honorar? Gage? Mein Bester, das ist zuviel. Ist es Ihnen nicht Ehre genug, daß man Sie überhaupt in Warschau auftreten läßt?"

Es war ihm nun allerdings sehr viel an dieser Ehre gelegen, allein seine Verhältnisse waren keineswegs der Art, daß er bei seinem künstlerischen Streben auf Gage oder Honorar hätte verzichten können, umso weniger, als er auch die Verpflichtung hatte, für seine gänzlich verarmten Aeltern zu sorgen.

In dieser traurigen Lage kam ihm jedoch ganz unerwartet Hülfe. Er erhielt von der Theaterdirection in Lemberg einen Antrag zu Gastspiel auf Engagement. Mit Freuden ergriff er diese sich ihm darbietende Gelegenheit und eilte nach der Gallizischen Hauptstadt, in welcher er ohne einen Kreuzer Geld ankam und sein

erstes Abendessen von dem Pfandschilling eines versetzten Ringes bezahlen mußte. Seine Lage änderte sich jedoch bald. Sein Gastspiel fiel so glücklich aus, daß Graf Skarbeck, der damalige Vorstand des Lemberger Theaters, ihn sofort fest engagirte und ihm auch nach kurzer Zeit die Regie übertrug.

Das Lemberger Engagement wurde für die Zukunft Dawisons höchst bedeutsam, denn hier sah er in den deutschen Vorstellungen einige der größten Darsteller Deutschlands als Gäste, wie Ludwig Löwe und Julie Rettich, sowie auch die berühmte französische Tragödin Madame Georges, die bereits in dem letzten Stadium ihrer großen Künstlerlaufbahn stehend, damals mit einer beiläufig ziemlich mittelmäßigen französischen Gesellschaft Deutschland, Rußland und Polen bereiste.

Durch diese Eindrücke mächtig angeregt und wohl fühlend, daß sein Genie eines weiteren Wirkungskreises zur vollen Entfaltung bedürfe, als ihm das polnische Theater zu bieten vermochte, kam er zu dem kühnen Entschluß, zur deutschen Bühne überzugehen.

Mit dem Feuereifer, den nur der Drang des großen Talents, gepaart mit außerordentlicher Willenskraft zu erzeugen vermag, warf er sich nun auf das Studium der deutschen Sprache und der klassischen Dichterwerke unserer Nation. Er sprach auch gegen Graf Skarbeck seinen Herzenswunsch aus, und dieser — ein großmüthiger, das Talent des jungen Künstlers erkennender und schätzender

Mann — gewährte ihm die Mittel zu einer Reise nach Deutschland und Frankreich, so daß Dawison auch durch eigene Anschauung der bedeutendsten Darsteller der deutschen und französischen Bühne sich auf den wichtigsten Schritt seines Künstlerlebens vorbereiten konnte.

Welchen Nutzen er aus dieser Reise nach Deutschland und Paris gezogen hatte, das sollte bald zu Tage treten.

Er kehrte im Jahre 1841 nach Lemberg zurück und eines Tags verkündete eine Notiz in einer dortigen Zeitung, daß „Montag, den 9. August, das beliebte Mitglied des polnischen Schauspielpersonals, Herr Dawison, zum ersten Male auf der deutschen Bühne, und zwar in Bauernfelds Lustspiele „das letzte Abenteuer“, aufzutreten die Ehre haben würde. Es gewährt uns“, hieß es in jener Notiz weiter, „das höchste Interesse, einen Künstler von so ausgezeichnetem Renommée, den Liebling des gebildeten polnischen Publicums, in einem fremden, vom polnischen so verschiedenen Idiom debutiren zu sehen. Wenn wir nicht irren, so findet der Versuch, daß ein Mime in diesen beiden Sprachen seine Fertigkeit bewähre, zum ersten Male statt.“

Der Versuch gelang über alle Erwartungen; Dawisons Erfolg war ein ganz entschieden durchgreifender.

In der ersten Periode seiner Thätigkeit als deutscher Darsteller spielte Dawison noch ausschließlich specifische Liebhaberrollen, denn Ferdinand in „Kabale und

Liebe", Richard Wanderer, der Sohn Alba's in „Egmont", Monaldeschi u. s. w. waren die ersten Rollen seines deutschen Repertoires. Er verließ dabei auch die polnische Bühne noch nicht ganz, allein endlich mußte er doch zwischen dieser und der deutschen Bühne wählen, denn auf die Länge ward die dem Streben nach seinem großen Kunstziele nicht förderliche Doppelstellung unhaltbar.

Dawisons nimmer ruhender Geist konnte sich mit diesen Erfolgen, so ehrenvoll sie waren, nicht genügen lassen. Er war nun deutscher Schauspieler, hatte seine Kraft als solcher kennen gelernt, und mächtig trieb und drängte es ihn nun nach Deutschland. Ein gewaltiger Sporn war ihm dabei auch die Liebe. Er hatte die Tochter einer Künstlerfamilie in Lemberg kennen gelernt. Einer Verbindung der Liebenden stellten sich jedoch mancherlei Hindernisse entgegen. Diese zu beseitigen konnte dem jungen Künstler nur möglich werden, wenn er einen berühmten Namen in die Wagschale zu legen hatte. Ein solcher war jedoch in den kleineren Verhältnissen Lembergs nicht zu erreichen und deshalb verließ er 1846 seine verhältnißmäßig glänzende Stellung und ging nach Deutschland. Zu seiner beim Abschied weinenden Braut sagte er: „Ich gehe auf gut Glück in die Welt. Wenn ich erreiche, was ich will, komme und hole ich Dich!"

Die ersten Erfahrungen, die er bei seiner Wanderung auf deutscher Erde machte, waren jedoch keineswegs

erfreulicher Art. Sie waren eben so, wie sie Jeder macht, der die Weisheit der Theaterdirectoren gewöhnlichen Schlags kennen zu lernen Gelegenheit findet.

In Breslau, wo er äußerst bescheiden bei der Direction des Theaters um die Erlaubniß bat, eine Probe seines Könnens ablegen zu dürfen, ward er mit geringschätzendem Achselzucken und dem üblichen „Ich bedauere sehr ꝛc.“ abgewiesen. Nicht besser ging es ihm in Stettin. Endlich jedoch kam er an einen Mann, der selbst ein bedeutender Künstler und Dramaturg das große Talent des unbekannten polnischen Schauspielers zu erkennen vermochte und daher sofort heraussah, daß er es in diesem Falle nicht mit einem gewöhnlichen Supplicanten oder mit einem sogenannten verkannten Genie zu thun habe. Es war das Louis Schneider.

Ehe Dawison jedoch die Bekanntschaft dieses hochverdienten Mannes machte, hatte er in Berlin noch mancherlei Ungemach zu erdulden.

In Berlin angekommen that er beim Aussteigen aus dem Eisenbahn-Waggon einen unglücklichen Fall und verrenkte sich den Fuß. Vier Wochen lang mußte er im Hospital das Bett hüten. Aber auch hier wußte er durch seinen Witz und durch sein Talent zum Erzählen sich bald die Gunst seiner Umgebung zu erringen. Man hatte ihn so lieb gewonnen, daß man den Tag, an dem er zum ersten Male wieder das Bett verlassen konnte, mit einem lustigen Abend feierte. Bei dieser Gelegenheit las

Dawison auf einer aus allen möglichen Geräthschaften zusammengebauten Bühne sitzend Holtei's „Hans Jürge“ vor und electrisirte sein Publicum damit so sehr, daß z. B. ein buckliger Schulmeister aus Posen, etwas stark angeregt von dem Inhalt der Punschbowle, ihm vor Entzücken schluchzend um den Hals fiel und hoch und theuer schwor: er selbst habe eigentlich auch Talent zum Schauspieler, er könne es nur nicht von sich geben; an Dawisons Stelle aber ließe er sich den schwarzen Bart abschneiden und ohne Weiteres am Hoftheater mit zehntausend Thalern engagiren — und er wollte den sehen, der ihn daran hinderte!

Den Bart ließ sich Dawison, des Schulmeisters Rath befolgend, allerdings scheeren — allein mit dem Engagement von zehntausend Thalern hatte es vorläufig noch gute Wege. —

Louis Schneider empfahl nun den jungen Künstler an Maurice, den Director des Thaliatheaters in Hamburg, einen der ehrenwerthesten und intelligentesten deutschen Bühnenvorstände, der auch sofort einsah, welch großer Gewinn aus dem Engagement des noch unbekannten Dawison seiner Bühne erwachsen würde.

Schon Dawisons erstes Auftreten auf dem Hamburger Thaliatheater am 13. Februar 1847 (Zolky in „der alte Student“ von Maltitz und Hans Jürge) rechtfertigte auf das Glänzendste Louis Schneiders Empfehlung. Er ward schnell der erklärte Liebling der

Hamburger, als er nach und nach seine mustergiltigen Leistungen als Harleigh in „Sie ist wahnsinnig", als Doctor Robin, als Bonjour in Holtei's „die Wiener in Paris" u. s. w. vorführte.

Nachdem er sich die Stellung bei dem Thaliatheater gesichert hatte, säumte er auch nicht, das seiner harrenden Braut gegebene Versprechen zu lösen. Er erbat sich im Mai 1848 einen vierzehntägigen Urlaub, eilte nach Lemberg und führte die Braut als glückliche Gattin nach Hamburg heim.

Das Thaliatheater in Hamburg gehörte schon damals zu denjenigen Bühnen Deutschlands, die sich einer wirklich trefflichen Leitung und dem zu Folge auch einer höchst beachtenswerthen Blüthe erfreuen; allein die Verhältnisse des Instituts, das vermöge der Privilegien des Stadttheaters nur auf ein engeres Repertoire, auf gewisse streng abgegrenzte Genres beschränkt war und das zum Theil noch ist, gestatteten es nicht, daß einem Darsteller wie Dawison ein vollkommen entsprechender Wirkungskreis geboten werden konnte. Das höhere Drama mußte außerhalb des Bereichs des Thaliatheaters bleiben und deshalb konnte Dawison dieser Bühne auf die Länge nicht mehr erhalten werden.

Er hate zwar aus Dankbarkeit gegen seinen Director Maurice die ehrenvollen Anträge vom Berliner und Dresdner Hoftheater bereits abgelehnt, für welch letzteres Institut ihn Gutzkow — damals Dramaturg

Copist auf die Expedition des Redacteurs der „Gazetta warszawska“ kam. Er hatte hier zwar auch nur einen Gehalt von fünf Thalern monatlich, allein sein nach Nahrung dürstender Geist fand in der ihm hier zugetheilten Beschäftigung doch schon besser Befriedigung, um so mehr als der Chef-Redacteur Krupski, die Begabung und den eisernen Fleiß des jungen Menschen würdigend, ihm bald die Uebersetzung kleinerer Artikel aus deutschen Zeitungen übertrug, denn in seinen wenigen freien Stunden trieb Dawison mit wahrem Feuereifer das Studium der französischen und deutschen Sprache, und besonders war es letztere, zu der ihn eine ganz besondere Neigung faßte.

Immer mehr und mehr ward er sich bewußt, daß er das Zeug in sich trage, um einst dahin zu gelangen, über die große Menge der Menschen hervorzuragen, ja er fühlte schon damals, daß eine auf geistigem Gebiete bevorzugte Stellung für ihn Lebensbedingung sei — nur wußte er selbst noch nicht, welchen Weg er zu gehen, welchen Beruf er zu wählen habe, um zu dem ersehnten Ziele zu gelangen.

Seine Wünsche gingen zu jener Zeit noch nicht höher, als ein Uebersetzer zu werden — und hätte er diesen Plan verfolgt, so würde aus ihm ohne allen Zweifel ein bedeutender Schriftsteller geworden sein.

Der Besuch des Theaters brachte ihn endlich zu der Erkenntniß seines eigentlichen Berufs.

Als er die Kunst, in welcher er eine Größe allerersten Ranges werden sollte, kennen gelernt hatte, erfaßte ihn der höchste Grad von Begeisterung für dieselbe, die selbst so weit ging, daß er — nur um an dem Werke der Kunst thatkräftig Theil zu nehmen — sich von dem Setzer des Theaterzettels die nothwendigsten typographischen Handgriffe zeigen ließ und bald dahin gelangte, daß er seinem Lehrmeister die Arbeit des Satzes des Theaterzettels abnehmen konnte, was sich derselbe — ein schon älterer Mann — der ungestörten nächtlichen Ruhe wegen gern gefallen ließ.

Er suchte nun auch die persönliche Bekanntschaft mit den von ihm noch als bevorzugte Sterbliche angestaunten Künstlern des Theaters. Es gelang ihm das zuerst mit dem pensionirten Tänzer Terracini, der ihm Unterricht in Tanz und Mimik ertheilte und ihn auch mit einigen untergeordneten Mitgliedern der Warschauer Bühne bekannt machte.

Sein sehnlichster Wunsch war es nun, die Theaterschule, die bei der Bühne in Warschau bestand, besuchen zu dürfen. Es fehlten ihm dazu jedoch die Geldmittel, er faßte sich jedoch ein Herz und bat den Director des Theaters Dvoszewski um unentgeltliche Aufnahme in jenes Institut. Er hatte das Glück, daß ihm diese Bitte gewährt wurde.

Zwei Jahre lang besuchte er diese Theaterschule. Es war das eine in jeder Beziehung schwere Zeit für Dawison, denn nicht allein, daß er mit den drückend-

rungen des Carnevals möglichsten Vorschub zu leisten. Und wenn er weniger Heiterkeit im Publicum erregte, als seine Darstellung zu erzielen geeignet war, so liegt dies wohl in dem Ernste, den die Zuhörerschaft aus hergebrachter Achtung vor der Würde der tragischen Schaubühne bewahrt hat, begründet. Wir haben nicht viel glückliche „Richard" gesehen, und wenn wir Moritz Rott in seiner guten Zeit ausnehmen, Keinen, der das riesenhafte Gebilde des Ungeheurs in seinen kühnen Umrissen ohne Verzerrungen zu geben gewußt hat. Aber etwas so Unverstandenes, Unverdautes und Unverdauliches, wie Herr Dawison es zu Markte gebracht, ist uns noch nirgends begegnet."

Es dürfte wohl selten ein größerer kritischer Blödsinn geschrieben worden sein, als diese Auslassung über eines der großartigsten schauspielerischen Kunstwerke, welche jemals auf der Bühne erschienen sind, und nur in den Aussprüchen zeitgenössischer Recensenten über Beethoven (dem diese Herren den Rath gaben, das Componiren, zu dem er kein Talent habe, sein zu lassen und Clavierspieler zu bleiben), in den Abgeschmacktheiten, die ihrer Zeit über Goethe, Schiller, Mozart, C. M. von Weber, Mendelssohn, Meyerbeer u. s. w. in die Welt hinausgeschrieben worden sind, findet obige Kritik (?) über Dawisons Richard III. würdige Seitenstücke!

Zu allen diesen Widerwärtigkeiten, die der Künstler in Wien erdulden mußte, kam noch, daß seine Gattin

das Klima Wiens nicht wohl vertragen konnte und bedenklich zu kränkeln begann.

Freudig ergriff Dawison daher einen ihm von der General-Intendanz des Dresdner Hoftheaters kommenden Gastspielantrag, daran die besten Hoffnungen auf Erlösung aus den Wiener Verhältnissen knüpfend.

Am 5. Juli 1852 betrat er zum ersten Male, und zwar als Hamlet, die Dresdner Hofbühne. Trotz der Verehrung, die man mit größtem Rechte der Leistung Emil Devrients in dieser Rolle in Dresden stets bewahrt hat, war Dawisons Erfolg bei diesem ersten Auftreten ein so glänzender, daß die dortige gediegene und strenge Kritik davon des Lobes voll war und der Künstler im December desselben Jahres noch einmal nach der sächsischen Hauptstadt kommen mußte.

Man wünschte lebhaft, Dawison an das Dresdner Hoftheater zu fesseln, allein noch war er in Wien verpflichtet und erst im nächst folgenden Jahre gelang es ihm mit vieler Mühe, seine Entlassung von der Direction des Hofburgtheaters zu erhalten.

Nach einem glänzenden Gastspiele auf der preußischen Hofbühne trat er endlich in den Verband des Dresdner Hoftheaters ein.

Hier, wo ihm ein hochgebildetes kunstsinniges Publicum und eine zwar strenge, aber auch urtheilsfähige Kritik freundlichst entgegen kamen, bei einem Theater, das ein Kunstinstitut im wahren Sinne des Worts ist,

in einer Umgebung von tüchtigen, bewährten, zum Theil einen hohen Rang einnehmenden Künstlern — hier, in dem reizenden Dresden mit seiner herrlichen Natur, fand Dawison den Boden, auf dem seine hohe Künstlerschaft in schönster Blüthe weiter gedeihen, auf dem er endlich in Ruhe und unberührt von störenden Einflüssen seine Kunstgebilde schaffen konnte.

Sein Shakespeare-Repertoire (Hamlet, Richard III., Benedict in „Viel Lärm um Nichts", Mercutio in „Romeo und Julia", Marcus Antonius in „Julius Cäsar", Shylok, Othello und Macbeth) vermehrte er mit dem König Lear, mit Macbeth und Leontes in „Ein Wintermärchen" (Dingelstedts Bearbeitung); in Lessings Dramen spielte er den Riccaut, den Marinelli und den Derwisch; seine Goetheschen Rollen sind Mephistopheles, Alba, Carlos in „Clavigo" und Antonio in „Torquato Tasso"; zu seinen berühmten Schillerrollen Franz Moor, Muley Hassan, Burleigh, Raoul kamen noch Philipp II. und Wallenstein. Die große Zahl von seinen Rollen aus den Werken neuerer Dichter aufzuzählen würde zu weit führen; es seien von diesen nur als besonders hochstehende Werke des Meisters der Darstellung erwähnt: Brachvogels „Narciß", Holofernes in Hebbels „Judith", Fürst Michel in Wolfssohns „Nur eine Seele" und die Lustspielrollen Molière in „das Urbild des Tartuffe" und Graf Thorane in „der Königslieutenant" von Gutzkow, Pitt in „Pitt und Fox" von Gottschall, denen sich

Molière's Harpagon, der Perin in „Donna Diana“ und die Effectrollen der drei Unglücklichen in Kotzebue's Lustspiele anreihen.

Aber mitten in diesem schönen und von der Sonne des Glücks und Ruhms umstrahlten Leben, das der Künstler in Dresden führte, traf ihn auch ein schwerer Unfall. Seine geliebte Gattin ward ihm durch den Tod entrissen.

Durch diesen harten Schlag für einige Zeit in seinem künstlerischen Schaffen gestört, unternahm er, um die trübe Stimmung zu bannen, eine Reise nach Paris. Er kam dort gerade zu der Zeit der Feier des hundertjährigen Geburtstags Schiller's an. Es ist bekannt, daß dieses Nationalfest der Deutschen nicht allein aller Orten in unserem deutschen Vaterlande, sondern auch in allen civilisirten Ländern der Erde gefeiert wurde. Die französische Hauptstadt that sich hierin vor allen ausländischen Städten am rühmlichsten hervor. Nicht allein die in Paris lebenden Deutschen, auch die Aristokratie der französischen Literatur und Kunst betheiligte sich bei der glänzenden Feier, die zu Ehren des deutschen Dichterfürsten im Cirque de l'impératrice veranstaltet wurde und zu der unser berühmter Landsmann Meyerbeer einen pompösen Festmarsch schrieb. Auch Dawison säumte nicht, das Seinige zu der Verherrlichung dieses schönen Festes beizutragen, und was er für dasselbe that, war wohl geeignet, zu dem eigentlichen geistigen

Mittelpunct der Feier zu werden. Er las den dritten Act des „Don Carlos“. Mit gespanntester Aufmerksamkeit folgte die den weiten Raum anfüllende Hörerschaft diesem Vortrage. Während der großen Scene zwischen dem König und Marquis Posa machte sich hin und wieder die Begeisterung des Publicums in einzelnen Ausrufen Luft; als aber Posa's Worte: „Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!“ durch den Saal tönten, da brach ein nicht enden wollender Jubel los, und als der Act beendet war, umarmte Alfred de Vigny, der berühmte französische Dichter und Academiker, den deutschen Künstler mit dem Ausrufe: „Wie glücklich ist Ihr Vaterland, daß es einen solchen Tragöden besitzt!“

Ein zweiter Act der Pietät unseres Künstlers für den großen Dichter war es, daß er den Ertrag eines Gastspiels in Leipzig dem von dem dortigen Schillerverein zum Ankauf des Schillerhauses in Gohlis bei Leipzig begründeten Fond überwies und dadurch wesentlich dazu beitrug, daß jenes Häuschen, in welchem Schiller einen Theil des „Don Carlos“ und das Lied an die Freude geschaffen hat, vor dem Verfall bewahrt und dem deutschen Volke erhalten bleiben konnte.

Im Jahre 1864 gab Dawison, der sich 1863 zum zweiten Male verheirathet und dabei abermals eine ihn beglückende Wahl getroffen hatte, seine Stellung am Dresdner Hoftheater auf, um von da an ganz unabhängig seiner Kunst leben zu können.

Hatte er schon früher durch zahlreiche Gastspiele auf den meisten bedeutenderen Bühnen Deutschlands Gelegenheit zu wahrhaft schönen Kunstgenüssen gegeben, war namentlich auch sein Gastspiel in Petersburg (1863) von Ehre und Ruhm begleitet gewesen, so feiert er gegenwärtig Triumphe, wie sie nur einem Künstler seiner Art möglich sind.

Ein Ereigniß in der Theatergeschichte des österreichischen Kaiserstaats war das Gastspiel, das Dawison im Jahre 1865 im Theater an der Wien gab. Er führte hier die Mehrzahl seiner berühmten Rollen der Tragödie, des Schauspiels und des Lustspiels vor und, so weite Ausdehnung dieser Gastrollen-Cyclus auch hatte, so blieb doch das allgemeine Interesse des Wiener Publicums an den Leistungen des Künstlers bis zuletzt ein außerordentlich reges, ja steigerte sich dasselbe fortwährend. Er schloß dieses Gastspiel mit einer Vorstellung zum Besten des unglücklichen Dichters Gutzkow. Der „Königslieutenant" war es, den er an diesem Abend vorführte. Als er am Schlusse des Stücks stürmisch hervorgerufen wurde, richtete er einige Worte an das Publicum, welche seine Vorliebe für Wien, aber auch die dankbare Erinnerung bewiesen, die er seinen ehemaligen Collegen vom Hofburgtheater bewahrt hat. Er sprach: „Adieu à jamais! Mit diesen letzten Worten Thorane's wollte ich nicht von Ihnen scheiden, von der schönen Stadt Wien, in der ich vor Jahren so viel

Gutes genossen, wo ich am Burgtheater an der Seite von Anschütz, La Roche, Löwe, Fichtner, Julie Rettich und Louise Neumann eine Schule von unberechenbarem Werth für mich durchgemacht habe. Nach zehn Jahren bin ich in diese Stadt wieder zurückgekehrt, und fand eine Aufnahme, die meine kühnsten Erwartungen übertraf. Ich fühle mich zu innigstem Danke verpflichtet, zu doppeltem Danke an diesem Abend dafür, daß Sie zum Besten des unglücklichen Dichters so zahlreich sich eingefunden haben. Möge mir die hier bewiesene Theilnahme erhalten bleiben, dann rufe ich mit froh bewegtem Herzen: Adieu à revoir!“

In demselben Jahre schloß Dawison einen Gastspielvertrag auf drei Monate mit dem Director Woltersdorf ab, der zur Zeit neben seiner städtischen Bühne in Königsberg auch einem von ihm übernommenen und neuorganisirten Theater in Berlin vorsteht. Dawison gab vierzig Vorstellungen in Berlin, und obgleich er, vermöge der Verhältnisse dieser Bühne, hier nur seine Lustspielrollen und Genrebilder geben, im ernsten Genre auch nicht über das bürgerliche Schauspiel hinausgehen konnte, so war doch auch hier sein Erfolg ein außerordentlicher und bis zuletzt andauernder. In Königsberg, wohin er nach diesem Berliner Gastspiele ging, war sein Erfolg ein nicht weniger bedeutender, in künstlerischer Beziehung womöglich noch größerer, denn hier konnte er dem sehr empfänglichen academischen

Publicum der berühmten Albertina auch seine großen classischen Rollen vorführen. —

Dawison gehört zu denjenigen dramatischen Künstlern, die sich dem Kunstmaßstabe entziehen, mit dem die Gestaltungen der meisten anderen Darsteller der Gegenwart zu messen sind. Es liegt in seinem ganzen Wesen, in seinen äußeren glänzenden Mitteln, wie in seiner Auffassung, in seiner psychologischen Entwickelung des wiederzugebenden Characters, in seiner Mimik, in seinem Redevortrag etwas so Eigenthümliches, daß man bei dem ersten Bekanntwerden mit seiner Darstellungsweise sich überrascht, wohl selbst befremdet fühlen kann, zu gleicher Zeit aber auch den überwältigenden Eindruck einer großen Künstlernatur erhält und mächtig von dieser angezogen wird. Dawison liefert nur Fertiges, denn er tritt mit einer Rolle nie eher hervor, als bis er diese ganz in sich aufgenommen hat, bis diese bei ihm in succum et sanguinem übergegangen ist. Er hält sich nie an die Tradition, selbst auf die Gefahr hin, das angeborene und anerzogene Empfinden des Zuschauers hart zu berühren; er verlangt vielmehr, daß man auf seine stets originellen Intentionen eingehe, mit ihm denke und fühle, ja er zwingt oft sein Auditorium zum Nachdenken, zu geistiger Anstrengung, die er jedoch niemals unbelohnt läßt. Geniale Auffassung der darzustellenden Charactere, die äußerste, geistreichste Schärfe in deren Contouren, die höchste Farbenpracht in der

der sächsischen Hofbühne — gewinnen wollte; als ihm jedoch endlich von Holbein, dem damaligen Director des Hofburgtheaters, ein Ruf kam, durfte er sich nicht mehr bedenken, in diese seinem Genie so sehr angemessene berühmte Künstlergenossenschaft einzutreten.

Er debutirte in Wien am 17. October 1849 und ward nach sechs Probevorstellungen für das Hofburgtheater gewonnen.

Hier konnte er nun endlich mit seinen für die Kunstgeschichte bedeutsamsten Leistungen, mit seinen Rollen in der Tragödie und im großen Schauspiel hervortreten. Antonius in „Julius Cäsär", Hamlet und Richard III. waren die Gestaltungen Dawisons, mit denen er sich schnell die Bedeutung eines Koryphäen des berühmtesten deutschen Theaters errang und sich somit zur Höhe des Künstlerruhms aufschwang.

Dawisons Bleiben bei dem Hofburgtheater währte jedoch nicht lange, denn schon im Jahre 1852 verließ er diese Bühne wieder.

Die Anfeindungen eines Theils der Wiener Localkritik und einige Mißhelligkeiten mit der Direction hatten ihm seine Stellung verleidet. Der Dichter Heinrich Laube, der an Holbeins Stelle an die Spitze des Hofburgtheaters berufen worden war, und Dawison sind Persönlichkeiten, die in ihrem inneren Wesen so weit auseinandergehen, daß es fast vorauszusehen sein mußte, wie diese Beiden keinen langen Faden mit einander spinnen

würden. Die Vertreter der unserem Künstler damals gegnerischen Wiener Presse waren so sehr in blindem Autoritätsglauben befangen, daß sie sich in den ganz besonderen, durchaus neuen Gestaltungen Dawisons nicht zurecht finden konnten und oft die allerverkehrtesten Urtheile fällend sich gründlich lächerlich machten, dabei aber auch den Künstler, der sich seines Werthes als solcher bewußt war, bis ins Innerste verletzten.

Und wie sollte dies bei einem Menschen von berechtigtstem Künstlerstolz, der stets sein Bestes giebt, sein großes reiches Innere in seinen wahrhaft großen und schönen Leistungen erschließt, auch wohl anders sein — wie sollte ein Künstler seiner Art die albernsten Herabsetzungen, wie Beurtheilungen ertragen können, von denen ich hier nur Ein Pröbchen geben will! Es schrieb da u. A. ein kundiger Thebaner in der Wiener Zeitung „die Presse" Folgendes über Dawisons eminente Gestaltung von Shakespeare's Richard III.:

„Die Palme des Faschingsrepertoires hat die Josephstadt davon getragen und mit der Wiederaufnahme des Raimundschen „Barometermachers" und Bäuerle's „Lindane" hat sie die eingeschlagene Bahn glücklich verfolgt. Fast hätte jedoch das Hofburgtheater ihr den Sieg mit der Aufführung des Shakespeareschen „Richard III." streitig gemacht. Wenigstens gab sich Herr Dawison, der Darsteller der Haupt- und Titelrolle, alle Mühe, den Ansprüchen der Zeit und den Anforde-

stehen, soweit als mir Dawison's Leistungen bekannt sind, von Goethe'schen Rollen der Mephistopheles und der Carlos in „Clavigo", von Schiller'schen Rollen der Franz Moor und der Muley Hassan, von Rollen neuerer Dichter der Narciß und der Fürst Michel in Wolfsohn's „Nur eine Seele". Der tradinonellen Auffassung entgegen läßt Dawison bei dem Mephistopheles weder in der Maske, noch in dem äußerlichen Spiel das Diabolische vorzugsweise hervortreten. Es ist dieser Mephistopheles mehr ein geistreicher, in seinem Wesen gewinnender, ja elegant zu nennender Cavalier. Bei einer Gestalt, wie der Goethe'sche Teufel, welche kein auf menschlicher Basis ruhender Character ist und sein kann, ist die eine und die andere Auffassung berechtigt, es kommt hier nur auf das individuelle Empfinden des Künstlers an — wenn dessen Intention nur consequent festgehalten und durchgeführt ist. Wenn Dawison bei Darstellung des Mephistopheles von der ganz naturgemäßen und wahren Ansicht ausgeht: dieser Teufel darf seinen Paß nicht auf dem Gesicht tragen, wenn es nicht unwahrscheinlich werden soll, daß die Umgebung ihn nicht sofort erkennt und flieht, so hat doch auch die gegentheilige Auffassung, das vorwiegende Betonen des Diabolischen, das äußere Veranschaulichen des Teufels, ihre hohe Berechtigung, wie die Leistungen Marx's und Grunert's es beweisen, — ja die meiner Ansicht nach großartigste und gewaltigste Anlage des Mephistopheles

nach dieser Richtung hin habe ich in Lewinsky's (beim Hofburgtheater) Darstellung gefunden — nur ist diese Anlage der Art, daß ihr Festhalten und ihre Durchführung außerhalb der Grenzen des geistigen und physischen Vermögens eines einzelnen Menschen liegen. Lewinsky's Mephistopheles ist daher in der ersten Scene eine so furchtbar erhabene Erscheinung, es tritt mit ihr so sehr die ganze entsetzliche, in düster glänzenden Farben gemalte Macht der Hölle an uns heran, daß eine Steigerung oder auch nur ein Halten der Kunstgestaltung auf derselben Höhe für die folgenden Scenen rein unmöglich wird und in der That auch die Leistung des so reich begabten jungen Künstlers im weiteren Verlaufe des dramatischen Gedichts abfällt, sogar matt erscheint.

Dawison's Mephistopheles ist in seiner äußeren cavaliermäßigen Gestalt, bei der das diabolische Element nur in dem inneren Wesen des verneinenden Geistes hervortritt, aber da auch mit der ganzen intensiven Wirksamkeit, wie sie nur ein Talent allerersten Ranges zu erzeugen möglich, eines der ebenmäßigsten, an Steigerung reichsten darstellerischen Meisterwerke, die wohl je auf der Bühne erschienen sind.

Dasselbe gilt von seinem Franz Moor. Auch hier wirkt der Künstler mit überwältigender Macht vorzugsweise dadurch, daß er das Ungeheuerliche des Characters rein menschlichem Empfinden und Denken näher zu rücken weiß.

Es ist oben angedeutet worden, daß Dawison zuweilen sich auf Gebiete der dramatischen Kunst begiebt, die seinem inneren Wesen weniger entsprechend sind; eine Zeit lang sogar schien er mit besonderer Vorliebe sich dem Fache der sogenannten Characterliebhaber zuzuwenden. Er spielte z. B. den Molière in Gutzkow's „das Urbild des Tartüffe", den Wilderer in Gerstäcker's Effectdrama „der Wilderer" und dergleichen. Interessant, sogar sehr fesselnd sind allerdings seine Leistungen auch in dergleichen Rollen, allein es ist das doch nicht die Sphäre, in welcher er als der in seiner Art einzige Künstler erscheint, ja man fühlt bei aller Meisterschaft der Darstellung hier doch immer etwas Fremdartiges heraus.

Dasselbe gilt in gewisser Beziehung auch von seinem Wallenstein. Es ist dieser eine höchst originelle Gestaltung des Künstlers, wie überhaupt alle Dawison'schen Leistungen dessen ureigenes Eigenthum sind, aber es ist doch nicht der Wallenstein der Geschichte, nicht der Schiller's, nicht jene Heldengestalt, die in Deutschland populär geworden ist.

Eine zweite glänzende Seite des Genies Dawison's ist die Genremalerei. Er ist in derselben ein gegenwärtig unübertroffener Meister, gelte es nun ein Bild im Großen oder ein Miniaturstück zu liefern. Tritt diese Seite seines Talents in der Darstellung des Muley Hassan, des Narciß und des Königslieutenants

schon höchst prägnant hervor, so namentlich auch in seiner Leistung als Fürst Michel in „Nur eine Seele“. Das ist eine prachtvolle, dem Leben in den moskowitischen aristokratischen Kreisen entnommene Gestaltung, deren vollen Werth man erst zu schätzen vermag, wenn man Gelegenheit gehabt hat, die russischen Zustände unter Kaiser Nikolaus, dergleichen von französisch-deutscher Cultur beleckte Barbaren aus eigener Anschauung kennen zu lernen.

Nicht minder hoch im specifischen Kunstwerth stehen Dawison's kleine Genrebilder, wie sein Bonjour in „die Wiener in Paris“, sein Zolky in „der alte Student“, sein Hans Jürge, sein Vatel in „der Ehrgeiz in der Küche“ u. s. w.

Dawison ist zu den leider immer seltener werdenden Künstlerpersönlichkeiten zu zählen, ja er steht in der vordersten Reihe derselben, welche in der Zeit der immer mehr um sich greifenden Verflachung der dramatischen Kunst das Panier des Edlen, Großen und Schönen siegreich hoch halten, uns die Schaubühne als etwas Besseres, denn einen Tummelplatz gedankenloser Genußsucht und Frivolität erscheinen, und uns überhaupt den Glauben an die Kunst nicht verlieren lassen. —

Ich glaube dieses Werkchen nicht würdiger und besser beschließen zu können, als mit Betrachtung des Wirkens dreier Künstler, welche nächst ihrem großen

Oheim bezüglich des recitirenden Drama's die hervorragendsten Persönlichkeiten der in der Kunstwelt hochberühmten Familie Devrient sind.

Die Familie, eigentlich de Vrient, ist flandrischen Ursprungs. Ihr Ahnherr floh bei der Verfolgung der Hugenotten unter Ludwig XIV. aus Frankreich, wo er ansässig war, nach Berlin, da der große Churfürst von Brandenburg den französischen Bürgern, die grausamer Fanatismus nach Aufhebung des von Heinrich IV. als Schutzbrief der Glaubensfreiheit gegebenen Edicts von Nantes ihres Glaubens wegen aus der Heimath vertrieb, Schutz und Aufnahme zugesichert hatte.

Der Lohn für den Edelmuth und die Menschlichkeit des hochherzigen großen Churfürsten blieb nicht aus, denn in den Hugenotten, denen er eine neue Heimath gewährte, gewann er für sein Land treue, fleißige, sich durch Ehrbarkeit und Sittlichkeit auszeichnende Bürger, deren Wirken in Handel und Gewerbe noch bis auf die neuere Zeit Preußen zu gute kam und den Wohlstand des jungen Königreichs wesentlich förderte.

Wer die Lebensanschauungen kennt, die in den Familien der sogenannten „französischen Colonie" in Berlin herrschten und zum Theil wohl auch noch herrschen, wer da weiß, wie diese Familien auf strenge Religiosität, auf fast philiströse Bürgerlichkeit und auch äußeres Decorum halten — der wird es leicht begreif-

lich finden, daß Ludwig Devrient von Kindheit auf, namentlich aber seit seiner Entweichung aus dem väterlichen Hause, als ein verlorener Sohn von der Familie betrachtet wurde, bis endlich die eminente Künstlerschaft Ludwig's den Sieg über das eingewurzelte Vorurtheil davon trug.

Das galt jedoch eben nur in Bezug auf Ludwig, und selbst dessen Bruder, ein wohlhabender und ehrsamer Kaufmann, wäre damals noch, als Ludwig schon die höchste Staffel der Kunst erreicht hatte und zu den schönsten Zierden des königlichen Hoftheaters gehörte, schon vor dem Gedanken zurückgeschaudert, daß einer seiner drei Söhne ebenfalls die für so gefährlich gehaltene Bahn eines dramatischen Künstlers hätte einschlagen sollen.

Doch wer kann mit Erfolg dem Drange wirklich großen Talents zu seiner Bestimmung widerstreben? Der Kaufmann Devrient mußte es erleben, daß nicht nur einer, sondern alle seine drei Söhne, angeregt durch das Beispiel ihres großen Oheims und getrieben von dem in ihnen schlummernden Talent, sich der Kunst widmeten.

Der älteste Sohn des Hauses,

Carl August Devrient,

geboren 1799, war, wie seine Brüder, für den Handelsstand bestimmt und arbeitete bereits in dem Geschäft

seines Vaters, als ihn die durch Napoleons Rückkehr von Elba dem Vaterlande abermals drohende Gefahr zu den Fahnen trieb. Er trat, kaum sechszehn Jahre alt, bei einem preußischen Husaren-Regiment ein und war mit bei der Schlacht bei Waterloo. Nach glücklicher Beendigung des Kriegs nahm er seinen Abschied und ging nach Berlin zurück, wo er wieder als Comptoirist thätig war.

Weniger noch als früher fühlte er sich aber glücklich in dem ihm aufgedrungenen Berufe. Der Trieb zur Kunst war mächtig in ihm erwacht, und besonders ließ es ihm keine Ruhe mehr, als sein Bruder Eduard die ersten Schritte auf der Künstlerlaufbahn that. Mit größtem Widerstreben mußte endlich der Vater auch diesem Sohne endlich die Bewilligung geben, znm Theater zu gehen.

Carl wendete sich nach Braunschweig, wo das Hoftheater unter Klingemann's Leitung einen höheren Aufschwung genommen hatte und mit Recht für eines der besten deutschen Kunstinstitute galt. Hier versuchte er sich zuerst als Raoul in der „Jungfrau von Orleans" und zwar mit so glücklichem Erfolg, daß ihn Klingemann sofort engagirte. Sein Talent, unterstützt von den vortheilhaftesten äußeren Mitteln, entwickelte sich schnell, so daß er bald in das Fach der ersten Liebhaber und jugendlichen Helden eintreten konnte und sich

sein Ruf nach mehreren glücklichen Gastspielreisen weiter verbreitete.

Im Jahre 1822 verließ er die Braunschweiger Hofbühne und folgte einem Engagementsantrage nach Dresden. Auch hier fehlte es ihm an Anerkennung nicht; er machte in der trefflichen Umgebung und angeregt durch den ächt künstlerischen Geist, der zu jener Zeit vorzugsweise bei dem stets in erster Reihe stehenden sächsischen Hoftheater herrschte, bedeutende Fortschritte in seiner Kunst und gehörte bald mit zu den erklärten Lieblingen des kunstsinnigen und kunstverständigen Dresdner Publicums.

Nicht lange nach seiner Ankunft in Dresden lernte er die damals schon der höchsten Höhe ihres europäischen Künstlerruhms zueilende Sängerin Wilhelmine Schröder, die Tochter der großen Sophie Schröder, kennen, und 1822 vermählte er sich mit ihr, die nun den hochberühmten Namen Schröder-Devrient als Künstlerin annahm.

Wie so manche Künstlerehe, so war jedoch auch diese keine glückliche: sie wurde bereits im Jahre 1828 wieder gelöst. Die Mißhelligkeiten, die daraus entstanden, daß beide geschiedene Gatten bei einem und demselben Kunstinstitute waren, bewogen Carl Devrient endlich im Jahre 1834 Dresden zu verlassen.

Zwei Jahre lang nahm er kein festes Engagement

an, sondern brachte diese Zeit auf Gastspielreisen nach fast allen bedeutenden Städten Deutschlands zu. Er dehnte diese Reisen selbst bis Petersburg und Pest aus. Endlich folgte er einem Rufe nach Carlsruhe, wo er von 1836 bis 1839 blieb; dann ging er nach Hannover und diesem Hoftheater ist er treu geblieben.

Carl Devrient ist ein Darsteller von großem Talent, ja von Genialität. Seine äußeren Mittel waren in seiner Blüthezeit sogar noch bedeutender, als die seines Bruders Emil. Dennoch stand er in nicht wenigen Beziehungen als Darsteller beiden Brüdern stets nach. Seine Leistungen sind in Einzelnheiten wahrhaft bedeutend; es zeigen sich bei allen großartige geniale Momente, aber es bleibt auch bei solchen einzelnen Glanzpuncten, denn vieles Wesentliche läßt er fallen, wie überhaupt in fast allen seinen Gestaltungen die organische Entwicklung, die Einheitlichkeit und wirklich künstlerische Durcharbeitung zu vermissen sind. Zu einem wirklich befriedigenden Totaleindruck hat er es daher nur in selteneren Fällen gebracht, also nicht immer das erreicht, was jeder Künstler erreichen soll.

Ein Sohn Carl Devrient's, Friedrich Devrient, ein Darsteller, der von seinen Aeltern eine bedeutende Begabung geerbt hat, war noch im Winter von 1864 bis 1865 bei dem Hoftheater in Wiesbaden als Liebhaber und Held engagirt und hat nach seinem Abgang von dort an mehreren größeren Bühnen,

namentlich in Leipzig, in letzter Zeit mit höchst achtungswerthem Erfolg gastirt. —

Einer der um die Schauspielkunst verdientesten Männer, einer der ehrenwerthesten Charactere in der Theaterwelt, ist der zweite Sohn dieser berühmten Künstlerfamilie,

Philipp Eduard Devrient,

geboren 1801.

Eduard Devrient begann seine Künstlerlaufbahn im Jahre 1819 als Baritonist bei der königlichen Oper in Berlin. Seine klangvolle Stimme, die gründliche musikalische Bildung, die er bei Zelter und Scheible genossen hatte, der ihm stets eigen gewesene Ernst, mit dem er an alle seine künstlerischen Aufgaben ging, namentlich aber, daß er auch dem Spiel beim Studium seiner Opernpartien die größte Sorgfalt widmete — durch Alles das wußte er sich eine höchst geachtete Stellung bei der Berliner Oper und die volle Anerkennung des gebildeten Publicums zu erringen, nachdem er nach seinen beiden Debuts (Herakles in Gluck's „Alceste“ und Masetto in Mozart's „Don Juan“) ein dauerndes Engagement erhalten hatte. Eine Reise nach Wien, wo er bei der unter Barbaja's Leitung stehenden italienischen Oper die berühmtesten Gesangsgrößen damaliger Zeit kennen lernen wollte, ward ihm als Sänger höchst förderlich. Bald sang er in Berlin die größten Partien seines

Fachs, wie Orest in Gluck's „Iphigenia“, den Mozartschen und den Rossinischen Figaro, den Mahomed in Rossini's Oper „die Belagerung von Korinth“, den Bois Guilbert in Marschners „der Templer und die Jüdin“ u. s. w. Durch letztere, allerdings im höchsten Grade anstrengende Partie litt jedoch seine Stimme, und das war die Veranlassung, daß er sich nach und nach dem recitirenden Schauspiele zuwendete.

Auch in dieser neuen Sphäre gewann Eduard Devrient bald eine höchst geachtete Stellung bei der Berliner Hofbühne, namentlich in Rollen wie die des Narren in „König Lear“, Dr. Löwe in „der Oheim“ von der Prinzessin Amalie von Sachsen, Richelieu in „Mademoiselle de Belleisle“ u. s. w., so daß er bald ganz von seiner Thätigkeit bei der Oper zurücktreten konnte.

Eduard Devrient gehört zu denjenigen Künstlern, welche, durchdrungen von der Bedeutung ihres Berufs für das Allgemeine, an Alles, was sie thun, mit dem größten Ernst gehen, nie sich mit dem Alltäglichen begnügen mögen und daher auch niemals sich nur auf der Oberfläche halten, vielmehr stets Tüchtiges fertig bringen. Wie er, so lange als er Sänger war, seine ganze geistige und physische Kraft daran setzte, sich in diesem Genre gründlich weiter zu bilden und die besten Vorbilder aufzusuchen nach Wien gereist war, so strebte er nun auch als Schauspieler nach allseitiger Ausbildung und ging daher im Jahre 1839 nach Paris, um das

französische Theater genau kennen zu lernen. Hier veranstaltete er vor einem erlesenen Kreise von Künstlern und Gelehrten, die der deutschen Sprache mächtig waren, Vorlesungen deutscher classischer Dramen und zwar in der Weise, wie Tieck dergleichen Vorlesungen hielt, nämlich mit anderer Stimme für jede der im Stücke vorkommenden Hauptpersonen und mit entsprechender Mimik. Er fand damit allgemeine Anerkennung in den gelehrten und künstlerischen Kreisen der französischen Hauptstadt und namentlich waren es seine Vorlesungen des Goetheschen „Faust", welche Aufsehen machten und den meisten Beifall erhielten.

Bei dem Berliner Hoftheater blieb Eduard Devrient bis 1844. Es ward ihm von dem Dresdner Hoftheater ein Engagement als Darsteller und Regisseur angetragen und er nahm diesen ehrenvollen Ruf an. Es lag der Dresdner Generaldirection hauptsächlich daran, Eduard Devrient, der sich bereits als Dramaturg mit seinen Schriften und in der Praxis rühmlichst hervorgethan hatte, als Regisseur zu gewinnen, und in der That rechtfertigte er hierin alle Erwartungen, die man von seiner Thätigkeit gehegt hatte. Er schuf in Dresden ein ganz vorzügliches, ächt künstlerisches Ensemble, wenn er in dieser Beziehung — wie das bei einem großen Hoftheater kaum anders möglich ist, wo der Dramaturg oft mit Kunstcelebritäten zu thun hat, die zu sehr Virtuosen sind, also sich schwer oder gar

nicht zu einer Unterordnung unter das Kunstwerk herbeilassen — wohl auch nicht vollständig das erreichen konnte, was er seinen edlen und würdigen Kunstanschauungen gemäß anstrebte. Die Hemmnisse, die ihm bereitet wurden, die Mißhelligkeiten, mit denen er zu kämpfen hatte, bewogen ihn auch endlich dazu, die Regie niederzulegen und ausschließlich als Darsteller bei dem Dresdner Hoftheater thätig zu bleiben.

Ein günstigerer Wirkungskreis für sein ganz bedeutendes dramaturgisches Talent und für Nutzbarmachung seines umfassenden Wissens eröffnete sich ihm endlich in Carlsruhe, wohin er als Director des großherzoglichen Hoftheaters im Jahre 1852 berufen wurde. In dieser Stellung wirkt er noch gegenwärtig, und in welcher Weise er hier seinen Beruf erfüllt, das ist schon werth, daß man es einer eingehenden Betrachtung unterzieht, was weiter unten geschehen soll.

Ebenso wie Schröder und Iffland ist auch Eduard Devrient in dreifacher Beziehung für die dramatische Kunst von Bedeutung: als Darsteller, als Bühnenvorstand und als Schriftsteller.

Als darstellender Künstler gehört er zwar nicht zu den Epoche machenden, glänzenden Erscheinungen; er steht darin seinen beiden Brüdern nach: dem Carl an sprühender und zündender Genialität und glücklichem Naturell, das oft das Gute und Rechte fast unbewußt trifft — dem Emil an hoher, duftiger Poesie, mit der dieser

außerordentliche Künstler zu bezaubern, alle Herzen zu gewinnen weiß; auch standen ihm nicht die prachtvollen natürlichen äußeren Mittel zu Gebote, mit denen seine Brüder begabt sind. Wer aber so viel Verständniß von dem Wesen der Kunst hat, daß er tiefes Eindringen in den dichterischen Stoff, geistvolles, sich stets selbstbewußtes Reproduciren, Verstandesschärfe und Klarheit der Auseinandersetzung eines Characters, edle Einfachheit und Wahrheit in der Darstellung an einem Künstler zu schätzen weiß, der wird sich von Eduard Devrients Gestaltungen in hohem Grade gefesselt und befriedigt gefühlt haben. Dem ganzen Wesen dieses Künstler gemäß war das bürgerliche Schauspiel und das elegante Lustspiel der Boden, auf dem Eduard Devrient sich am glücklichsten bewegte. Er brachte für dieses Genre, abgesehen von einer vollkommenen Beherrschung der technischen Kunstmittel, Klarheit und ein schönes Maßhalten, sowie namentlich jene ruhige, zarte Empfindung mit, die, wenn sie, wie bei ihm, wirklich aus dem Innern kommt und nicht blos angelernt ist, ihre Wirkung auf empfängliche Gemüther nicht verfehlt. Bei seinen Lustspielleistungen hatte er stets jene nobele Haltung und jene weltmännische Eleganz für sich, die Menschen von Geist, tieferem Wissen und edler Sinnesart, die in höheren gesellschaftlichen Kreisen keine Fremdlinge sind, eigen zu sein pflegen. Große Leidenschaft und schwärmerische Poesie zum Ausdruck zu bringen, überhaupt das schnell

zündende und mit sich fortreißende Element, das war weniger seine Sache, und deshalb konnten seine Leistungen als Weislingen, als Posa und selbst als Tasso, welche Rollen er nach Wolffs Tode in Berlin spielte, weniger hochgestellt werden, so sehr sie auch bezüglich der künstlerischen Correctheit den Kenner befriedigen mußten.

Mit Glück ist Eduard Devrient als dramatischer Dichter thätig gewesen. Eine dauernde Stellung auf dem Repertoire der deutschen Bühnen hat namentlich das aus dem Französischen übertragene Schauspiel „der Fabrikant“ gewonnen. Nächst diesem sind das Schauspiel „Verirrungen“ und das Lustspiel „die Gunst des Augenblicks“ Werke, die einer größeren Rücksichtnahme werth sind, als ihnen von Seiten der deutschen Bühnenvorstände wird. Seine anderen dramatischen Werke sind: die Schauspiele „das graue Männlein“ und „Treue Liebe“, die Posse „Wer bin ich?“ und die Operntextbücher „Hans Heiling“ (Musik von Heinrich Marschner), „die Kirmes“ und „der Zigeuner“ (von Wilhelm Taubert, später auch von Hauser componirt).

Von viel weiter greifender Bedeutung, ja von maßgebendem Belang ist aber Eduard Devrients dramaturgische und dramatisch-historische schriftstellerische Thätigkeit. Seine „Briefe aus Paris“ und seine Schrift „Ueber die Gründung von Theaterschulen“ bieten reichen Stoff zur Belehrung und zum Nachdenken; von großem Interesse ist die Schrift „Das Passionsspiel im Ober-

ammergau"; sein Hauptwerk ist jedoch die „Geschichte der deutschen Schauspielkunst", von dem der vierte, bis jetzt letzte Band 1861, also dreizehn Jahre nach den ersten drei Bänden, erschien. In diesem vortrefflichen Werke hat der Verfasser die Resultate langjähriger gründlicher Studien, eines tiefen Denkens und der Erfahrungen des eigenen mit offenen Augen durchlebten Künstlerlebens niedergelegt. Das Werk, in streng wissenschaftlichem Geiste und doch auch in anziehender und fesselnder Form geschrieben, enthält ein überreiches historisches Material und die gediegensten Abhandlungen über Kunst, bietet daher nicht allein dem dramatischen Künstler, dem Bühnenvorstand, Regisseur und Dramaturgen fruchtbringendste Anregung und Belehrung, sondern es muß auch für den außerhalb der Theaterkreise stehenden Gelehrten und Gebildeten von hohem Interesse sein. Den größten Werth erhält aber das Buch durch die wahrhaft schöne und edle Kunstgesinnung, die sich in ihm ausspricht. Das, was Jeder fühlt und denkt, der die sittliche Bedeutung der dramatischen Kunst begreift, der sie nicht zum unterhaltenden Spielzeug für den vornehmen und geringen Pöbel erniedrigt sehen will — das spricht Eduard Devrient hier klar und bündig aus und gewinnt sich umso mehr die Sympathie aller wirklichen Freunde der Kunst, als man es herausfühlt, daß diese Kunstanschauungen auf wahrster, innerster Ueberzeugung des Verfassers beruhen.

Eduard Devrients „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" darf man ohne Rückhalt als eine der hervorragendsten Erscheinungen der neueren deutschen Literatur, als eine wahrhafte Bereicherung derselben bezeichnen.

Seit seiner Berufung an die Spitze des Carlsruher Hoftheaters hat meines Wissens Eduard Devrient der schauspielerischen Thätigkeit ganz entsagt. In seiner jetzigen Stellung hat sich ihm ein Wirkungskreis eröffnet, der gerade für einen Mann seiner Art wie geschaffen ist. Hier kann er seine künstlerischen Intentionen verwirklichen, hier ist ihm Gelegenheit gegeben, die edle und reine Kunstgesinnung, die er so oft in seinen Schriften und Worten an den Tag legt, auch durch die That zu bewähren — und daß dies in den dreizehn Jahren seiner Directionsführung in Carlsruhe geschehen, das unterliegt keinem Zweifel, das müssen ihm selbst seine Gegner zugestehen.

Es ist als ein Glück für die deutsche Kunst zu betrachten, daß Eduard Devrient die Führung eines Theaters erhalten hat, das unter dem Schutze eines wahrhaft kunstsinnigen Hofes stehend so gut wie vollständig unabhängig von einem wetterwendischen und hauptsächlich leichten und leichtfertigen Genuß suchenden Publicum ist, daß dieses Theater das einer kleineren Residenzstadt ist, wo es dem Bühnenvorstand überhaupt möglich ist, das Publicum für das Gute zu erziehen,

sobald als dieser, wie in Carlsruhe, von oben herab mit aller erforderlichen Machtvollkommenheit versehen ist und an höchster Stelle Sympathie für seine Kunstanschauungen findet. Eduard Devrient hat überdem hier den Vortheil für sich, daß er nicht nöthig hat, Künstler von europäischem Ruf an sein Institut zu ziehen, wie das die Directionen der großen Hofbühnen thun müssen; denn die berühmten Künstlerpersönlichkeiten sind — mit sehr seltenen Ausnahmen — Virtuosen, die sich den Bedingungen eines guten Ensembles nicht mehr fügen können, das in den wenigsten Fällen auch nur wollen.

Eduard Devrient hat sich sein Künstlerpersonal eigentlich erst selbst erzogen, und er hat ganz vortreffliche Kräfte gebildet. Da er es aber auch versteht, seine Autorität aufrecht zu erhalten und sich Keinen, und wäre er der talentvollste und fertigste Darsteller, über den Kopf wachsen zu lassen, so mußte ihm auch die Herstellung und Erhaltung eines vortrefflichen Ensembles gelingen. In diesem, dem wichtigsten Punkte, den es überhaupt bei der dramatischen Kunst geben kann, beruht auch die hauptsächlichste Stärke der Leistungen der Carlsruher Hofbühne.

Der Schule Eduard Devrients macht man eine gewisse allzugroße Abgemessenheit, sogar Trockenheit in der Darstellung zum Vorwurf — es ist dieser Einwand in mancher Beziehung nicht ganz unbegründet, denn ich selbst habe bei einigen, wenn auch nicht bei

allen, von Eduard Devrient gebildeten Darstellern, so weit ich Gelegenheit hatte, sie kennen zu lernen, gefunden, daß man ihnen die Schule zu sehr anmerkt, daß sie selbst nicht ganz frei von einer gewissen conventionellen Wohlanständigkeit sind, die es nicht wagt, über eine enger gezogene Grenze hinaus zu gehen, mit größeren, kühneren Strichen einen Character zu zeichnen, vielmehr sich bei der Ausarbeitung der Gestaltungen fast mit Aengstlichkeit auf eine gewissenhafte, solide Filigranarbeit beschränkt. Schwer wiegen dem gegenüber aber die musterhafte formelle Correctheit, die stets schöne Uebereinstimmung der Art und Weise in der Darstellung und das tiefere Verständniß der einzelnen Charactere des aufzuführenden Kunstwerks, wie des Geistes der Dichtung im Allgemeinen.

Eduard Devrients Kunstanschauungen entsprechend ist auch das Repertoire der Carlsruher Hofbühne. Hier wird alles Unwürdige fern gehalten, zu dem leider — gezwungen durch die Verhältnisse ihrer Bühnen — selbst oft solche Theaterdirectoren greifen müssen, die es redlich mit der Kunst meinen und die erbärmlichen, nur auf Cassenerfolge zugeschnittenen Producte, an denen gerade die Gegenwart so reich ist, im Grunde des Herzens verachten und verschmähen. Das Carlsruher Hoftheater ist in der glücklichen Lage, des Schofels, welcher namentlich von den zweiten Theatern der beiden größten deutschen Hauptstädte ausgeht, entrathen zu

können und Eduard Devrient ist eifrig bemüht, sein Institut vor dergleichen zu bewahren.

Selbst denjenigen Novitäten, die zwar gut gemeint sind, ihm jedoch eines gediegeneren Inhalts zu entbehren scheinen, sogar dem anständigen Mittelgut gegenüber ist er äußerst penibel — oft dagegen bringt er auch Werke, die von anderen Bühnenvorständen beanstandet werden, weil ihnen das Bühnengeschick fehlt, oder weil sie nicht unmittelbar auf das große Publicum wirken und also kein Futter für dasselbe sind — nur um das Talent, das ernste Studium und die würdige Kunstgesinnung der betreffenden Autoren aufzumuntern und zu unterstützen.

Den Stamm des Carlsruher Repertoires bilden die Dramen der Classiker, das gute bürgerliche Schauspiel, das Lustspiel höheren Ranges, wie auch bezüglich der Oper die Werke Glucks, Mozarts, Beethovens, C. M. von Webers und der bedeutendenden Componisten der nachclassischen Zeit. Einem neuen Opernwerke, das bei allen größeren Bühnen festen Boden gewonnen hat und zu den Lieblingsopern des Publicums gehört, hat Eduard Devrient jedoch seine Bühne gänzlich verschlossen. Es ist dasselbe Gounods „Faust und Margarethe." Bei aller Achtung und Werthschätzung, die Gounods Musik verdient, hat das Ablehnen dieses allgemein beliebten Werks denn doch vom höheren Kunststandpunkte aus seine Berechtigung, und zwar des Librettos wegen. Eduard Devrient sieht in demselben — gewiß nicht mit Un-

recht — eine Entweihung, ja eine Carricatur des größten deutschen Dichterwerks — und haben nicht auch in der That die Herren Carré und Barbier aus Goethe's wunderherrlichem Frauenbild Gretchen eine Art von Pariser Lorette — aus dem nach der höchsten Erkenntniß strebenden Menschen Faust, der Verkörperung des deutschen Volksgeistes in idealster Auffassung, einen Liebhaber allergewöhnlichsten Schlags — aus dem Goetheschen Mephistopheles einen abgeschmackten, langweiligen Teufel von Rindsleder und Pappendeckel, würdig einer Puppencomödie, gemacht?

Eine eigenthümliche, ein schlechtes Zeugniß für unseren Nationalstolz gebende Erscheinung bleibt es jedenfalls, daß zu der derselben Zeit, als die Pariser einem der größten deutschen Kunstwerke der Neuzeit, R. Wagners „Tannhäuser", eine schmachvolle Niederlage bereiteten und gleichsam als frech herausfordernde Verhöhnung des deutschen Geistes das von unserer Nation verehrte Werk mit Spott und wohlfeilem Witz überhäuften — daß zu derselben Zeit die lächerliche operistische Verballhornung unseres erhabensten Kunstwerks in Deutschland mit Jubel aufgenommen wurde. Oder hat man den Franzosen damit Seumes Wort zurufen wollen: „Seht, wir Wilde sind doch bess're Menschen"? Was würden aber wohl die Franzosen gesagt und gethan haben, wenn ein Deutscher aus einem ihrer besten Dichterwerke eine librettistische Wurst gemacht und diese

musikalisch gebraten ihnen als Leckerbissen aufgetischt hätte?

Man hat Eduard Devrient als Bühnenvorstand oft einen Pedanten genannt. Wenn man den würdigen Ernst der Kunstanschauung, strenges Abweisen alles dessen, was er als der Kunst schädlich oder wenigstens nicht förderlich erkannt hat, überhaupt Consequenz in der auf tüchtigste Studien und reiche Erfahrung begründeten Ueberzeugung eines für seinen Beruf begeisterten Mannes mit „Pedanterie" bezeichnen will, so ist er in der That ein Pedant — und das gereicht ihm nur zur Ehre, denn eben dadurch ist es ihm möglich geworden, der ächten und wahren Kunst in einer Zeit, die auf dramatischem Gebiete das Bild fast beispielloser Zerfahrenheit, Lüderlichkeit und moralischer Gesunkenheit zeigt, eine Freistatt zu gründen und Allen, denen die Kunstausübung ein Cultus des Schönen, Edlen und Sittlichen ist, damit der Trost zu gewähren, daß doch noch nicht alle und jede Hoffnung für Erhaltung und Förderung der wahren Kunst aufzugeben ist. —

Schließlich sei noch erwähnt, daß den großen Verdiensten Eduard Devrients es auch nicht an äußeren Zeichen von Anerkennnung fehlte, daß er von kunstsinnigen Fürsten mit dem Badischen Orden des Zähringer Löwen und dem Sachsen-Ernestinischen Hausorden, von der Universität Jena mit Verleihung des Doctors der Philosophie geehrt ward.

Einer der Söhne des so hochverdienten Mannes, Otto Devrient, hat sich ebenfalls der Kunst gewidmet. Er war eine Zeit lang bei dem Berliner Hoftheater, dann in Leipzig und gegenwärtig ist er bei dem Institute seines Vaters engagirt.

Er ist ein tüchtig gebildeter Darsteller, der namentlich in Characterliebhaber- und chargirten Rollen sehr Schätzenswerthes leistet. —

Der als Darsteller bedeutendste der drei Brüder, ja man darf ohne Rückhalt sagen: einer der größten deutschen Schauspieler, welche die Kunstgeschichte aufzuweisen hat, ist

Emil Devrient,

geboren am 4. September 1805. Gerade ihm wurde es schwerer, als seinen Brüdern, zu dem zunächst ersehnten Ziele: zu dem Anfang seiner Künstlerlaufbahn zu gelangen.

Mit schwerem Herzen hatte der Vater den Wünschen der beiden älteren Söhne, sich der Kunst zu widmen, nachgegeben — auf Emil beruhte die Hoffnung der Familie, daß er auf „solid bürgerlichem Boden" stehen bleibend, ein Träger des ehrenvollen Rufs, dessen sich der Name Devrient in der Kaufmannswelt erfreute, den Seinigen eine feste Stütze bleiben würde. Emil Devrient selbst betrachtete es als eine moralische Verpflichtung, diese Hoffnung nicht zu vereiteln und daher

die Erfüllung seines heißesten Wunsch sich zu versagen, den in ihm glühenden göttlichen Funken zu ersticken.

Er selbst war es, der den Vater bat, ihn zu seiner kaufmännischen Ausbildung nach Zwickau in Sachsen in das Filialgeschäft des Oheims, der eine chemische Fabrik in Leipzig hatte, zu geben. Dort, in einer nach damaligen Verhältnissen weiten Entfernung von der Heimath, in einer, in künstlerischer Beziehung zu jener Zeit noch wenige, was speciell die dramatische Kunst betrifft gar keine Anregung darbietenden kleineren Stadt, gab er sich mit allem Eifer und mit dem Vorsatz strenger Pflichterfüllung dem Berufe des Geschäftsmannes hin. Nur in seinen Freistunden gönnte er sich eine dem Bedürfniß seines Geistes entsprechende, ja nothwendige Nahrung durch das Lesen der classischen Dichter, durch das Auswendiglernen und laute Recitiren von deren Gedichten.

Ein Jahr lang hatte er in Zwickau gelebt, doch die Sehnsucht nach dem Ideale, der Drang nach der Kunst waren nicht ertödtet — es bedurfte nur einer Veranlassung, eines Zufalls, um den Götterfunken, der still und verborgen in seiner Brust glimmte, zur hellen Flamme anzufachen. Welche Macht konnte auch ein solches Genie auf die Länge von der ihm vorgezeichneten Bahn fern halten!

Zur Weihnachtszeit reiste Emil nach Leipzig zu seinem Oheim. Das Leipziger Theater unter Küstners Leitung stand damals auf der Höhe seines Ruhms und

Emil traf dort seinen Bruder Carl. Er sah ihn auf der Bühne, hörte von ihm glänzende Schilderungen des Künstlerlebens, vernahm, wie Carl unter Klingemanns Leitung Fortschritte in seiner Kunst machte, wie der Bruder mit Begeisterung den Beruf des Künstlers pries, wie glücklich er in diesem Berufe war. Da erwachte in Emil das so lange zurückgedrängte heiße Verlangen mit unwiderstehlicher Gewalt; es gährte und brauste in seinem Innern wie junger Wein. Er kehrte zwar nach Zwickau zurück, aber er ging ernstlich mit sich zu Rathe: er konnte nicht anders, sein Schicksal rief ihn — er mußte dem Rufe folgen — sein Entschluß war gefaßt.

In einem von ächter innerer Ueberzeugung dictirten Schreiben stellte er dem Vater den Zustand seines Innern mit glühenden Worten vor. Der Vater sah wohl ein, daß auch bei diesem Sohne es ein Unrecht sein würde, ihn länger dem Berufe vorzuenthalten, für den er geboren war. Emil erhielt einen Brief von dem Vater, in dem er ihn zu sich nach Berlin berief.

Hier ward nun Alles gethan, um den jungen Mann für den Künstlerberuf vorzubereiten. Zuvörderst ward Ludwig Devrient zu Rathe gezogen, der allerdings, wie das gewöhnlich — und in den meisten Fällen auch nicht mit Unrecht — von allen verständigen Kunstgenossen geschieht, Emil davon abrieth, zum Theater zu gehen. Als er jedoch erkennen mußte, daß in diesem Falle es sich doch um mehr, als nur um jugendliche Phantasterei

handele, da erbot auch der berühmte Oheim seinen Beistand, dem Kunstjünger die Bahn zu ebenen. Freilich blieb es fast nur bei dem guten Willen, denn Ludwig Devrient besaß die Gabe nicht, das was er selbst wußte und konnte, auch Anderen mitzutheilen; er war überdem selbst zu wenig Theoretiker, denn alles Große, was er erreicht hatte, war mehr das Ergebniß des riesenhaften Genies, das Product unmittelbarer Eingebung, als Frucht eigentlicher theoretischer Studien. Zudem war Ludwig Devrient damals schon ein früh gealterter Mann, dem die leider überhand nehmenden Unregelmäßigkeiten in der Lebensweise nicht zu der Ruhe und Festigkeit kommen ließen, die zur künstlerischen Erziehung eines jungen Talents erforderlich sind.

Aus diesem ungewissen Zustand, aus dieser Zerfahrenheit des Bildungsganges riß sich endlich Emil selbst durch den Entschluß, seinem Bruder Carl, der die Familie in Berlin besucht hatte, nach Braunschweig zu folgen. Er setzte seine Hoffnung auf Klingemann und dessen bewährte Führung. Dieser jedoch zeigte sich ihm gegenüber bei dem ersten Zusammentreffen etwas zurückhaltend, fast kalt, denn er war ärgerlich auf Carl Devrient, weil dieser bereits das Dresdner Engagement angenommen hatte. Dem Blick des berühmten Dramaturgen konnte jedoch im Laufe des Gesprächs mit Emil Devrient nicht entgehen, daß er es hier mit einem wahrhaften Talent zu thun habe, und als Carl nun auch von

Emils schöner Baßstimme und von der Verwendbarkeit des Bruders für die Oper sprach, da ward Klingemann allmählig freundlicher, als practischer Bühnenvorstand wohl bedenkend, welcher Vortheil ihm und seinem Institute durch den vielseitigen jungen Mann erwachsen könne. Er sagte dem Kunstjünger die Rolle des Raoul in der „Jungfrau von Orleans“ und für sein erstes Auftreten in der Oper den Sprecher in der „Zauberflöte“ zu.

Emil betrat also in derselben Rolle zum ersten Male die Bühne, mit der sein Bruder Carl auf demselben Theater debutirt hatte. Als besondere Empfehlung des Kunstnovizen dem Publicum gegenüber hatte man auf den Theaterzettel gesetzt, daß er ein Neffe des großen Ludwig Devrient sei. Emil begann die berühmte Erzählung Raouls „Wir hatten sechszehn Fähnlein aufgebracht, lothringisch Volk, zu Eurem Heer zu stoßen“, und er sprach die Schillerschen Jamben mit so klangvollem Organ, mit so viel Wärme, poetischem Schwunge und Verständniß, daß das Publicum ihn mit donnerndem Applaus unterbrach. Das hatte der junge Künstler nicht erwartet; es brachte ihn dieser Beifallssturm außer Fassung, er wußte für den ersten Augenblick nicht, was er that und brachte nur mit Mühe die so schwungvoll begonnene Rede in schüchternem, fast komisch wirkendem Tone zu Ende. Sein Debut in der Oper, als Sprecher in der „Zauberflöte“, ward ebenfalls beifällig aufgenommen, welchen Erfolg er eigentlich wohl nur seiner schönen

Stimme und dem natürlichen Talent zu danken hatte, das ihn das prachtvolle große Recitativ des Sprechers mit Verständniß und richtiger Nuancirung vortragen ließ, denn, obwohl er eine gute musikalische Vorbildung genossen, so hatte er doch eigentliche Gesangsstudien nicht gemacht und nur die Gesangsübungen seines Bruders Eduard aufmerksam beobachtet.

Nach diesen Debuts ward Emil Devrient als Volontair für den Winter 1821 bis 1822 von Klingemann engagirt. Während dieser Zeit trat er neunzehnmal im Schauspiel und fünfmal in der Oper auf. Er spielte damals in beiden Gattungen schon einige bedeutende Rollen, wie den Johannes Parricida in „Tell“, den Banditen Pirro in „Emilia Galotti“, und in der Oper den Eremiten im „Freischütz“ und den Kalchas in „Iphigenia in Aulis“.

Klingemann beeilte sich, einen längeren Contract mit dem so sehr viel versprechenden Kunstjünger abzuschließen, allein Emil wünschte bald dessen Lösung, zu der sich auch Klingemann verstand, als er einsah, daß dem jungen Manne wegen eines gewissen Unsterns, der diesen in Braunschweig verfolgte, eine Ortsveränderung nur förderlich sein konnte.

Es begegnete Emil Devrient nämlich fast regelmäßig bei jedem Auftreten, daß ihn plötzlich mitten in der Rolle Fassung und Selbstvertrauen abhanden kamen, daß er den Faden verlor und stecken blieb. Dem Pub-

licum war das natürlich stets eine Veranlassung zum Lachen; man sah seinem Auftreten schon mit der Voraussetzung entgegen, daß er bei irgend einer mehr oder weniger wichtigen Stelle aufsitzen, oder wie man zu sagen beliebte „scheu" werden würde. Er selbst wußte das ebenfalls, und je mehr er sich gegen den bösen Dämon sträubte, desto sicherer verfiel er demselben.

Es blieb ihm nichts übrig, als dem Verhängniß, das ihn in Braunschweig verfolgte, zu entfliehen. Er ging nach Bremen und gastirte hier auf Probe als Melchthal in „Tell" und zwar mit so durchgreifendem Erfolg, daß der damalige Director des Bremer Stadttheaters, Pichler, nachdem Emil Devrient als Sarastro auch seine Befähigung für die Oper bewährt hatte, ihn für das Fach der ersten jugendlichen Liebhaber im Schauspiel und für erste Baßpartien in der Oper engagirte.

Emils Beschäftigung in Bremen war eine außergewöhnlich starke. Innerhalb elf Monaten hatte er an einhundert und siebenundvierzig Spielabenden zu thun, lernte er achtundsiebenzig neue Rollen und zwanzig Opernpartien. Er war in fast allen damaligen Repertoirestücken beschäftigt, ward sogar zu derbkomischen Rollen, wie Schwalbe in Körners „Nachtwächter" und Krach in Kotzebue's „Vielwisser", verwendet. Seine größeren Rollen damaliger Zeit waren: Lionel in der „Jungfrau von Orleans", Fiesco, Max Piccolomini, Hermann in den „Räubern", Sigismund in „das Leben ein Traum"

(Bearbeitung von Zahlhas, nach welcher Emil Devrient noch gegenwärtig diese Rolle spielt), Don Cäsar in „Donna Diana“, Laertes in „Hamlet“, Malcolm in „Macbeth“ — in der Oper sang er den Sarastro, den Don Juan, den Grafen in „Figaro's Hochzeit“, den Bilac Umu und den Mafferu in Winters „das unterbrochene Opferfest“, den Axur in Salieris Oper gleiches Namens, den König Philipp August in „Sargino“ von Paër, den Caspar in „Freischütz“.

So vortheilhaft diese große Beschäftigung für seine künstlerische Entwicklung wurde, so war sie doch auch allzu angreifend und drohte seiner Gesundheit mit nachtheiligen Folgen. Deshalb nahm er auch das Engagementsanerbieten, das ihm J. B. von Zahlhas, der nach Pichlers Zurücktritt an die Spitze des Bremer Theaters sich stellte, nicht an und schloß mit Küstner in Leipzig einen Contract für „erste Liebhaber und Helden, Naturmenschen und naive Bursche“ ab. Dieses Engagement hatte im August zu beginnen. Die ihm bis dahin gebliebene Zeit benutzte Emil theils zur Erholung, theils zu Gastspielen in Dresden (Caspar in „Freischütz“ unter C. M. von Webers Leitung und Jaromir in Grillparzers „Ahnfrau“), in Hannover (Jaromir, Melchthal, Mildau in „das Taschenbuch“ und Don Juan) und zu dem Probegastspiel in Leipzig, wo er den Sigismund in „das Leben ein Traum“ und den Melchthal spielte und den Sarastro sang.

Sein Leipziger Engagement trat er mit der Rolle des Ferdinand in „Kabale und Liebe“ an. Hatte er sich schon bei seinem Gastspiele die Gunst des damals auf besonders hoher Stufe künstlerischer Intelligenz stehenden Leipziger Publicums erworben, so ward er auch bald im Engagement der erklärte Liebling der Leipziger. Zu jener Zeit war Leipzig noch mehr als gegenwärtig ein für Heranbildung und Förderung junger Talente ganz besonders günstiger Ort. Die beiden hauptsächlichsten Factoren der Blüthe und des Ruhms dieser Stadt, die Universität und der große Welthandel, standen zu einander noch im richtigen Gleichgewicht. Als Centralpunkt des deutschen Buchhandels war Leipzig auch einer der bedeutendsten Vereinigungspunkte der Schriftstellerwelt; durch seinen Handel und die damals eine andere Form und Bedeutung als jetzt habenden Messen hatte die Stadt einen großen Zufluß von Fremden, denn außer den großen Handelsherren, die oft selbst mit ihren Familien nach Leipzig kamen, lockten die Messen, die eine Art von Ausstellung der werthvollsten Erzeugnisse der Industrie aller Länder und Völker waren, eine große Zahl von reichen und gebildeten Leuten anderer Stände nach den Ufern der Pleiße. Das Leben in Leipzig war in den zwanziger, zum Theil auch noch in den dreißiger Jahren ein geistig gehobenes — in vieler Beziehung, namentlich was die schönen Wissenschaften, was Musik und dramatische Kunst betraf, ein für ganz Deutschland

tonangebendes. Sieht man von Weimar zur Zeit Goethe's, Wielands, Herders, Schillers u. s. w. ab, so giebt es keine andere Stadt kleineren Umfanges, welche so wie Leipzig der Brennpunkt der Intelligenz und des künstlerischen Sinns war.

Nicht wenig hatte zu dieser geistigen Blüthe der Lindenstadt das Küstnersche Theater beigetragen. Küstner, selbst ein Mann von Geist, tiefer wissenschaftlicher Bildung und einer seltenen Begeisterung für die Kunst, hatte das von ihm begründete Leipziger Stadttheater, allerdings mit großen Opfern, zu einer wirklichen Kunstanstalt erhoben, nicht allein dadurch, daß er die möglichst besten Kräfte an sich zog, sondern auch durch den künstlerischen Geist, den er seinem Institute zu verleihen wußte. Hier mußte nun ein junger Künstler wie Emil Devrient das geeignetste Feld zu seiner weiteren Entwicklung finden; in der Umgebung, die er hier fand, in dem Umgange mit namhaften Männern der Wissenschaft und Kunst, vor einem Publicum, das zur Empfänglichkeit für das Schöne erzogen war, mußte seinem Streben die Aufmunterung und Anregung, deren jedes Talent bedarf, in reichstem Maße werden. Es war für ihn vielleicht recht gut, daß er in Leipzig noch nicht alleiniger und hauptsächlicher Vertreter desjenigen Fachs wurde, in welchem er später so groß und hervorragend werden sollte. Es hatte dieses Fach der treffliche Darsteller Stein (Eduard von Treuenfeld) inne. Emil fand da-

durch in seiner Leipziger Stellung Muße, sich geistig zu concentriren und in dem jugendlichen Liebhaberfach nahezu bis zur Vollendung zu gelangen; anderen Theils wurden seine physischen Kräfte nicht über Gebühr angestrengt, also auch nicht vor der Zeit aufgerieben.

Einen großen Einfluß auf Emil Devrients künstlerische Thätigkeit der nächsten fünfzehn Jahre, welche wir die zweite Periode des Künstlers nennen dürfen, übte seine Gattin aus.

Es war damals ein Schwesternpaar, Christine und Doris Böhler, bei dem Leipziger Theater: die ältere als Vertreterin der jugendlich-tragischen Liebhaberinnen uud Heroinen, eine treffliche Künstlerin, die jüngere eine höchst talentirte, durch körperliche und geistige Vorzüge ausgezeichnete Soubrette im Lustspiel und in der Oper. Christine Böhler ward die Gattin Genast's, der unter Küstner's Direction in Leipzig ebenso bedeutend im Schauspiel als Helden- und Heldenväterspieler, wie in der Oper im ersten Baritonfache thätig war, bald nach Auflösung der Küstner'schen Entreprise nach seiner Heimath Weimar ging (wo sein Vater unter Goethe eine hervorragende Stellung eingenommen hatte), noch gegenwärtig dort als Pensionair des Hoftheaters lebt und nach Zurücktritt von seiner activen künstlerischen Wirksamkeit durch die Herausgabe seiner höchst interessanten Memoiren einen sehr schätzenswerthen Beitrag zur dramaturgischen Literatur geliefert hat.

Doris Böhler ward Emil Devrients Gattin. Die geistreiche Frau, die als Darstellerin im heiteren Genre ungewöhnliche Erfolge errang, veranlaßte den kaum aus der Jünglingszeit ins Mannesalter getretenen Emil sich ebenfalls dem Lustspiel zuzuwenden, ja bei den zahlreichen Gastspielreisen, die das junge Ehepaar unternahm, spielte er der Frau zu Liebe vorzugsweise Lustspielrollen, er stellte sich selbst mitunter Aufgaben, die mehr in das Gebiet der Posse gehörend, seinem auf das Ideale gerichteten Naturell widerstrebten.

Wer könnte und wollte Emil's Bedeutendheit im Lustspiel verkennen, wer sollte seinen derartigen Gestaltungen, wie z. B. dem Petrucchio in Shakespeare's Lustspiel: „die bezähmte Widerspenstige", dem Conrad Bolz in G. Freytags „die Journalisten", dem Bolingbroke in Scribe's „Glas Wasser", dem Robert in „die Memoiren des Teufels", dem Landwirth und dem Majoratserben der Prinzessin Amalie von Sachsen (diesen ihm vollständig eigenthümlichen Leistungen), selbst dem Richard Wanderer und wie sie alle heißen mögen, das Prädicat „classisch" vorenthalten — allein meines Dafürhaltens offenbart sich des Künstlers schöne und edle Natur am unmittelbarsten bei der Verkörperung jener hochpoetischen, idealen jugendlichen Männergestalten in den Tragödien und höheren Schauspielen der classischen Dichter. Hamlet, Romeo, Sigismund in „das Leben ein Traum"

Fiesco, Posa, Don Manuel, Tasso, von den neueren Werken namentlich Uriel Acosta, sind Leistungen Emil Devrients, die für alle Zeiten mustergültig bleiben werden — ihnen gegenüber muß man es beklagen, daß des Schauspielers Kunstgebilde nur in dem flüchtigen Augenblick zur Erscheinung kommt, daß es nicht als monumentales Werk, als leuchtendes Vorbild für spätere Generationen der Nachwelt aufbewahrt werden kann.

Nicht sobald aber gelangte Emil vollständig zu dem höchsten Ziele in seiner Kunst, zu der Vollendung in den classischen Rollen. Es hinderte ihn daran der Zwiespalt seiner damaligen Bestrebungen, die weitaus mehr dem Lustspiel zugewendet waren, während es ihn auch immer und immer wieder nach der Tragödie hindrängte. Es war aber nicht allein und ausschließlich der Einfluß seiner Gattin, die ihn gern in die künstlerische Sphäre zog, in welcher sie selbst wahrhaft Schönes leistete — auch die eigene Vorliebe für das Lustspiel und das Bewußtsein einer ungewöhnlich großen Begabung für dasselbe trieben ihn zu diesem Genre. Wurde es ihm ja übrigens auch oft genug gesagt — freilich nicht immer aus den reinsten Motiven — daß das Lustspiel das eigentliche Gebiet seines Talents sei, ja kurzsichtige Kunstkritiker gingen selbst so weit, in ihm nichts Anderes, als eine Ergänzung seiner Gattin zu sehen!!

So kam es, daß er bei den Gastspielen, die er zu

jener Zeit mit der Frau in Berlin, Wien, Prag u. s. w. gab, sich in den äußersten Extremen bewegte, an einem Abend den Fiesco oder den Carlos, am nächsten irgend eine Farcenrolle spielte — daß man sein Talent und seine Künstlerschaft wohl anerkannte, allein ihn doch mehr oder weniger seiner Frau unterordnete. So blieb es auch zum Theil noch in den dreißiger Jahren, daß er Rollen spielte, die streng genommen seiner nicht würdig waren. Ich selbst habe ihn mit seiner Frau zusammen in „Pfeffer-Rösel“ von der Birch-Pfeiffer (sie die Titelrolle, er den Junker von Sonnenberg), ja selbst als Vater Rüstig in dem ziemlich läppischen Stücke „der hundertjährige Greis“ gesehen.

Die Küstner'sche Theaterperiode in Leipzig schloß mit dem ersten Mai 1828 ab. Calderons „das Leben ein Traum“ war die letzte Vorstellung dieser ruhmreichen Epoche in dem Leipziger Kunstleben, und Emil Devrient schied also mit derselben Rolle aus seinem bisherigen Wirkungskreis, mit der er in demselben eingetreten war.

Zunächst ging er, wie auch Genast und Frau und mehrere der bedeutendsten Leipziger Kräfte, auf neun Monate nach Magdeburg, wo ein vom König von Preußen subventionirtes Actientheater errichtet worden war. Dieses Unternehmen war jedoch nicht von Bestand und nach Auflösung desselben nahm das Ehepaar Devrient ein Engagement bei der Hamburger Bühne

an, die damals unter Cornet's Leitung sich noch eines erfreulichen künstlerischen Zustandes erfreute. Ein Engagement Emils bei der Berliner Hofbühne hatte sich zerschlagen, nicht allein, weil man sich über den Gagepunct nicht einigen konnte, sondern hauptsächlich, weil der bekannte Oberregierungsrath Tschoppe — ††† Andenkens —, der leider damals omnipotens in Preußen war, die Sache hintertrieb.

Jedenfalls war es für Emil besser, daß er nicht nach Berlin kam, da noch im Aufstreben begriffene junge Talente überhaupt an großen Hofbühnen in der Regel nur langsam vorwärts kommen, weil bei diesen Theatern alle guten Rollen an Ketten zu liegen pflegen und der jüngere Darsteller nur bei eintretenden Krankheitsfällen oder bei Beurlaubungen älterer Mitglieder einmal zu etwas Gutem gelangt, also nur eine Art von Lückenbüßer bleibt.

In Hamburg fanden Emil und Doris Devrient noch die Traditionen Schröder's vor, und das sowohl, wie die ausreichende Beschäftigung, war Beiden höchst förderlich. Emils Wirkungskreis blieb jedoch auch hier mehr auf das Lustspiel und das bürgerliche Drama beschränkt, ungeachtet er mit Hamlet, den er den Hamburgern zum ersten Male in Schlegels Uebersetzung vorführte*), den größten Erfolg errungen hatte. Der

*) Bis dahin hatte man in Hamburg immer noch an der bereits veralteten Schröder'schen Bearbeitung des „Hamlet“ fest gehalten

schon alternde Jakobi war noch im Besitze der besten Rollen des classischen Repertoires und nur nach und nach konnte daher Emil auf diesem Boden festeren Fuß fassen.

Von entschiedenem Vortheil war jedoch für ihn die Umgebung, in die er in Hamburg kam, besonders aber förderte ihn auch der persönliche Umgang mit den damals dort lebenden bedeutenden Leuten, wie mit dem Dramaturgen Zimmermann, dem Schriftsteller von Maltitz und dem berühmten Heinrich Heine. Von seinen Collegen waren es vor Allen Schmidt und Lebrün, die dem jungen Künstler durch persönlichen Verkehr und durch ihr Beispiel nützlich wurden.

In Hamburg schloß Emil auch vollständig seine Thätigkeit in der Oper ab und zwar mit Auber's Oper „die Braut", die mit ihm in Hamburg nicht weniger als dreißig Vorstellungen erlebte. Schon in Leipzig hatte er sich von der Oper ziemlich ferne gehalten, jemehr durch die neuen Werke dieser Art die Kräfte der Sänger in Anspruch genommen wurden und man demnach im musikalischen Drama Künstler verlangte, welche ausschließlich sich diesem Genre widmeten.

Der Ruf des Künstlerpaars gewann zu jener Zeit in Folge von Gastspielen eine noch größere Verbreitung und so kam es, daß dasselbe nach zweijähriger Thätigkeit in Hamburg ohne vorauszugehendes Probegastspiel bei dem Dresdner Hoftheater Engagement erhielt.

Am 8. April 1831 debutirte Emil in Dresden als Posa und, nachdem er noch siebenmal mit dem glänzendsten Erfolg aufgetreten war, ward er bis zu dem Abgange Beckers, an dessen Stelle er engagirt worden, beurlaubt. Diesen Urlaub benutzte er zu einem Gastspiele bei dem Berliner Hoftheater. Seine Frau begleitete ihn bei dieser Gastspielreise nicht und er konnte daher eine Reihe von classischen und ernsten Rollen vorführen — doch ging es freilich nicht ohne eine Possenrolle ab und neben Posa, Wiburg, Don Cäsar, Orest und Philipp Brook (als welcher er zum letzten Male mit seinem großen Oheim zusammen auftrat) erschien er auch in den Drillingen.

Nach Dresden zurückgekehrt trat er auf dem Pillnitzer Schloßtheater das Engagement, in dem er den Höhepunkt nicht nur der eigenen Künstlerlaufbahn erreichte, sondern zur höchsten Spitze in der neuesten Geschichte der Schauspielkunst heranwuchs, mit — wer sollte es glauben! — — mit der Rolle des Till in Raupachs Posse „die Schleichhändler" an!

Das Dresdner Hoftheater, noch jetzt in vieler Beziehung eine künstlerisch hervorragende Stellung unter den großen Hofbühnen Deutschlands einnehmend, hatte damals unter Lüttichau's Oberleitung, dem Männer wie Tieck und Winkler (Theodor Hell) zur Seite standen, seine höchste Blüthe erreicht. Dazu war das gesellige Leben der sächsischen Hauptstadt durchgeistigt von wahrhaft

auserlesenen Kreisen, von denen das Haus des Majors Serre, des Gründers der Schillerstiftung, in erster Reihe stand. Es war dasselbe der Vereinigungspunkt aller bedeutenden Persönlichkeiten, die in Dresden lebten, und auch jede fremde Celebrität, die Elbflorenz besuchte, war hier ein willkommener Gast.

In der wahrhaft künstlerischen Atmosphäre Dresdens, bei der gehobenen Stimmung, die hier herrschte, bei dem Cultus des Idealen in der Kunst, der noch heutigen Tags nicht ganz geschwunden ist, mußte gerade Emil Devrient sich wohl fühlen. Hier waren alle Bedingungen und Voraussetzungen vorhanden, unter denen sich sein Talent zur duftigsten Blüthe entfalten konnte.

Zwar fehlte es hier, wie überall, nicht an Uebelständen, welche in die schöne Harmonie des Kunstlebens zeitweise einen Mißton brachten, allein Emil Devrient wußte stets mit angeborenem Tact und dem ihm eigenen feinfühlenden Sinn diesen störenden Elementen auszuweichen und sich gleichsam über das Parteitreiben und das Cotteriewesen zu stellen.

Eine besondere mißliche Stellung hatten die Künstler des Hoftheaters den beiden Parteien gegenüber, in welche damals die literarische und ästhetische Welt Dresdens zerfallen war. Ein Theil derselben schaarte sich um Tieck, der andere bildete die Partei Theodor Hells, welcher aber eigentlich mehr durch seine Abend-

zeitung — das damals bedeutendste belletristische Blatt Deutschlands — und deren Mitarbeiter zu einem Partei-haupte gemacht worden war, denn Theodor Hell war ein viel zu gutherziger und friedliebender Mann, als daß er von freien Stücken selbst einem so entschiedenen Antagonisten gegenüber, wie Tieck ihm sein mußte, eine feindliche Stellung hätte einnehmen oder dem Gegner gar eine wohlorganisirte Partei-Opposition hätte entgegenstellen können. Tieck war ein schroffer Mensch von der äußersten Empfindlichkeit. Er war so fest von der Wahrheit seiner Ansichten, von der eigenen Unfehlbarkeit und seiner Autorität überzeugt, daß er durchaus keinen Widerspruch zu dulden vermochte. Er mag wohl auch nicht frei von der Schwäche gewesen sein, sich bei seinem Urtheil in Sachen der Kunst von persönlicher Zu- und Abneigung unwillkührlich beeinflussen zu lassen, wenigstens dürfte sein Verhalten Emil Devrient gegenüber dafür sprechen.

Mit welchem Eifer Tieck sich seines Amtes als Dramaturg annahm, ist bekannt. Da er aber nur seine individuelle Auffassung eines Kunstwerks oder eines Characters gelten ließ, verlangte er ziemlich dictatorisch, daß die Künstler sich die Rollen von ihm vorlesen lassen, daß sie immer und immer wieder seinen Vorlesungen schon oft vorgelesener Stücke beiwohnen sollten. Wer nun diese nach und nach lästig, selbst langweilig werdenden Vorlesungen nicht besuchte, wer sich nicht genau an

Tiecks Vorschriften beim Studium der Rollen hielt und sich überhaupt seiner Despotie nicht fügen wollte, der hatte es eben bei ihm verdorben. Es galt daher schon damals beim Theaterpersonal als eine Art von Liebedienerei, sich an Tieck gar zu fest anzuschließen und seine Vorlesungen regelmäßig zu besuchen. Zum Glück besaß er nicht so viel Macht, um es denen anders als bei seinem Kunsturtheil entgelten zu lassen, die seine Eigenliebe wissentlich oder unwissentlich verletzt hatten. Wegen dieser Verhältnisse mieden auch viele der hervorragenden Persönlichkeiten des Hoftheaters aber Tiecks Vorlesungen.

Unter diesen befand sich auch Emil Devrient, von dem Tieck daher nicht günstig urtheilte und ihm besonders eine höhere Befähigung für die Tragödie absprach.

Wir haben oben bereits erwähnt, wie Emil Devrient lange Zeit hindurch mit einem gewissen Zwiespalt in seinem Innern zu kämpfen gehabt, wie er, dem die Natur Alles in seltener Fülle der Freigebigkeit für das höchste Kunstgenre, für die Tragödie, gegeben, theils durch Neigung, theils durch äußere Verhältnisse hauptsächlich in den Kreis des Conversationsstücks und Lustspiels gebannt blieb, aber immer und immer wieder sich hin nach der idealen Sphäre des höheren Drama's gedrängt fühlte.

In Dresden war seine Stellung anfänglich eine ganz eigenthümliche, denn das Fach, das er eigentlich

hätte spielen sollen, das der jugendlichen Helden und Liebhaber, hatte sein Bruder Carl inne. Emil trat an Beckers Stelle, er mußte also auch dessen Rollen — gesetzte Liebhaber und Helden — spielen. So kam es, daß bei dem Zusammenwirken der Brüder in Dresden der ältere z. B. in der „Braut von Messina" den Don Cesar, im „Don Carlos" die Titelrolle, der jüngere den Don Manuel und den Posa spielte. Zu vielen Rollen, für die Emil wie geschaffen war (und zum Heile der Kunst es noch ist), wie z. B. Romeo, kam er in Folge dessen gar nicht. Erst nachdem Carl Devrient die Dresdner Hofbühne verlassen hatte, fielen Emil eine Anzahl Rollen des jugendlichen Fachs zu.

Wie oft gerade das Schönste, das der Künstler giebt, von diesem unter Schmerzen von ihm errungen, theuer erkauft werden muß, so war das auch bei Emil Devrient der Fall — auch er mußte durch Leiden, durch eine Art von Revolution, die in seinem Innern vor sich ging, zu der höchsten Abklärung seines Genies, zu jener Vollendung auf dem ihm ureigensten Gebiete gelangen, die wir noch gegenwärtig an ihm bewundern.

Eine Katastrophe in seinem häuslichen Leben, ein Zerwürfniß mit seiner Frau, das eine Trennung der Ehe zur Folge hatte, war die schwere Krisis, durch die er vollständig der großen Bestimmung seines Lebens zugeführt ward.

Der Schlag war für ihn so schwer gewesen, daß

unmittelbar danach seine Kraft gebrochen zu sein schien. Sein Gemüth verdüsterte sich, er konnte seinem schönen Berufe nicht mehr mit der gewohnten Freudigkeit leben.

Um in einer anderen Luft, in anderer Umgebung, unter neuen Eindrücken fern von der Heimath seinen Schmerz zu vergessen, seinem Geiste eine veränderte Richtung zu geben, reiste er nach Paris. Hier fand er nun durch das théâtre français die mächtigste Anregung, denn noch wirkte die Mars bei dieser weltberühmten Bühne, neben ihr Arnal, Bouffé und das eben sich zur höchsten Blüthe entfaltende großartige Talent der Rachel. Die alte Begeisterung für seine Kunst erwachte von Neuem und zwar mit einer Energie, daß Emil Devrient von dieser Zeit an mit unglaublicher Schnelligkeit zu dem Gipfel seines Künstlerthums emporstieg.

Noch lebhaft berührt von den in Paris empfangenen Eindrücken kam er nach Frankfurt am Main. Hier war es, wo der Künstler vollständig seinem großen Ziele zugeführt ward, denn hier hatte bereits die neue bedeutungsvolle Richtung, welche das sogenannte „junge Deutschland" der Literatur im Allgemeinen gegeben, sich siegreich Bahn gebrochen. Der begabteste Vertreter des „jungen Deutschlands", Carl Gutzkow, hatte sich eben der Bühne zugewendet und sein leider im Allgemeinen nicht genugsam gewürdigtes und anerkanntes erstes dramatisches Werk, das Trauerspiel „Richard Savage", geschrieben.

Emil Devrient kam gerade zur rechten Zeit in das jugendfrische literarische Treiben. Er lernte Gutzkows erstes Stück kennen und fühlte sich — die Tragweite der Bewegung sehr wohl erkennend — von dem hier waltenden Geiste lebhaft ergriffen. Er vertiefte sich in das Studium der Titelrolle des Stücks und führte diese endlich bei dem Gastspiele in Frankfurt neben seinen, nunmehr auch noch an künstlerischer Abklärung und idealer Schönheit gewonnen habenden Meisterleistungen Hamlet, Posa, Harleigh, Fiesco u. s. w. vor.

Mit frischer Kraft, ganz seiner Kunst wieder gegeben, kam er in Dresden an und trat in seinen früheren Wirkungkreis ein. Er gestaltete sich nun sein Repertoire in wesentlich anderer Weise, als bisher. Die großen Gebilde der Classiker traten von jetzt an auf demselben in erste Reihe; von Rollen kleineren Genres wurde eine größere Anzahl entfernt und eigentlich nur die des feinen Lustspiels und des höher stehenden bürgerlichen Schauspiels beibehalten. Ganz besonders ließ es sich jedoch Emil Devrient angelegen sein, die das ganze Gebiet der dramatischen Literatur damals aufregenden und in eine heilsame Bewegung setzenden Werke des „jungen Deutschlands“ zur Geltung zu bringen. Damit stieß er allerdings auf den heftigsten Widerspruch der Gegner dieser neuen Erscheinungen uud namentlich waren es Tieck und Winkler — also die bei dem Dresdner Hoftheater in dieser Beziehung maßgebendsten und einfluß-

reichsten Persönlichkeiten — die diesmal in sonst seltener Uebereinstimmung die Opposition gegen die Werke Gutzkow's, Laube's, Julius Mosen's und Prutz' bildeten. Die neue Richtung hatte jedoch im Publicum, das schon längst den Drang nach einer Neubelebung des Repertoires gefühlt, bereits Boden gewonnen; es ließ sich nicht mehr mit Erfolg gegen dieselbe ankämpfen.

Ich enthalte mich einer besonderen Aufzählung aller der zahlreichen Gastspiele, die der Künstler seitdem auf allen namhaften deutschen Bühnen gab. Nur der beiden Kunstreisen nach London sei hier gedacht, weil diese für den Ruhm der deutschen Kunst und für den europäischen Ruf des Künstlers, der selbst den nationalstolzen Briten mit seiner Darstellung des Hamlet den höchsten Grad von Achtung und Anerkennung abnöthigte, von größter Wichtigkeit waren.

Der Unternehmer Mitchel beabsichtigte, während der Londoner Saison 1852 deutsche Vorstellungen zu geben. Um dort aber der deutschen Kunst würdig auftreten zu können, bedurfte es nicht nur einer Gesellschaft hervorragender Künstler, sondern auch entsprechender äußerer Ausstattung der Entreprise bezüglich der Decorationen und Costume. Der Großherzog von Hessen ward für die Sache gewonnen. Er gestattete dem Schauspielpersonal seines Hoftheaters, nach London zu gehen, auch die erforderlichen Requisiten aus dem Fundus der Darmstädter Hofbühne mitzunehmen. Mitchel hatte

außerdem einige Darsteller von Ruf und Bedeutung, unter diesen Emil Devrient, engagirt. Leider aber traten jene namhaften Künstler noch in der letzten Stunde zurück — nur Emil Devrient, dem es mehr auf die Ehre und den künstlerischen Ruhm, als auf einen allerdings voraussichtich sehr zweifelhaften materiellen Vortheil ankam, blieb dem Unternehmen treu — freilich ward er dabei auch der hauptsächlichste Träger desselben und ihm die Last und Verantwortung der würdigen Vertretung deutscher Kunst in einer ausländischen Weltstadt so gut wie allein aufgebürdet.*)

Nicht ohne Besorgniß trat er nach einem Gastspiele in Frankfurt a. M. die Reise nach London an, wie überhaupt auch die anderen Theilnehmer an der Künstlerfahrt, welche sich in Mainz versammelt hatten, nunmehr, da das kühne Unternehmen zur Ausführung kommen sollte, wenig Vertrauen zu der Sache hatten.

Dennoch fiel das Unternehmen besser aus, als man geglaubt hatte. Die Vorstellungen begannen am 2. Juni 1852 in dem nicht großen, aber glänzend ausgestatteten St. Jamestheater mit Goethes „Egmont". Es folgten dieser Aufführung „Don Carlos", „Kabale und Liebe", „der Majoratserbe", „Hamlet", „Emilia Galotti" und „Faust". Hatte Emil Devrient sich mit allen seinen dort gegebenen Rollen (auch mit dem „Faust", den er

*) Weshalb Carl Grunert dem Antrage Mitchels nicht folgen konnte, ist bereits oben gesagt.

sonst niemals gespielt hat) sofort die größte Anerkennung zu verschaffen gewußt, so war es jedoch namentlich der Hamlet, mit dem er das größte Aufsehen machte. Ihm war es zu danken, daß deutsche Schauspieler mit einem Shakespeareschen Trauerspiel auf englischem Boden zubestehen und selbst bedeutende Erfolge zu erringen vermochten.

Emil Devrient wurde in London mit seltenen Auszeichnungen geehrt, ja es kam ihm sogar eine Einladung an den Hof, wo er vor der Königin Victoria und dem Prinzen Albert eine Vorlesung (Bruchstücke aus „Faust" und verschiedene deutsche Gedichte) hielt. Hatte er die Auszeichnungen dieser Art allerdings seiner eminenten Künstlerschaft im Allgemeinen zu danken, so doch im Besonderen seiner Darstellung des Hamlet. Es imponirte den Engländern, daß ein deutscher Künstler den Character, der zu den herrlichsten Gebilden ihres größten Dichters gehört, in solch meisterhaft idealer Verklärung wiedergeben konnte.

So ward denn auch Emil Devrients Hamlet bei dem zweiten Gesammtgastspiele deutscher Schauspieler in London im Jahre 1853, bei dem sich auch die Berliner Hofschauspieler Ludwig Dessoir und Lina Fuhr betheiligten, zum künstlerischen Mittelpunkt des Unternehmens. Welchen Eindruck diese Leistung in London gemacht hat, beweist z. B. Lord Ellesmere's Aeußerung gegen den preußischen Gesandten Ritter Bunsen: daß er Emil Devrients Auffassung des Hamlet noch über

die der großen englischen Tragöden John Kemble und Charles Kean stelle. Aber auch von den ersten englischen Künstlern ward Emil Devrient hochgeehrt, so von Young, der früher selbst ein gefeierter Hamlet-Darsteller war, von Fanny Kemble und Charles Kemble, von dem jüngeren Kean, der ihm ein werthvolles musikalisches Manuscript, die im vorigen Jahrhundert noch gebräuchlich gewesenen Melodien zu den Liedern Ophelia's, zum Geschenk machte.

Nicht weniger bedeutsam, als die Londoner Kunstreise, war Emil Devrients Betheiligung an dem bekannten großen Gesammtgastspiele, das Dingelstedt, damals noch General-Intendant des königlich baierischen Hoftheaters, in München veranstaltete. Als ächte Künstlernatur kam es ihm bei diesen so überaus glänzenden Vorstellungen durchaus nicht darauf an, mit seiner Persönlichkeit in den Vordergrund zu treten; in richtiger Würdigung des Dingelstedtschen Unternehmens, daß es sich hier darum handele, einmal Meisterwerke der dramatischen Dichtkunst in allseitig vollendeter Gestalt vorzuführen, betheiligte er sich bei diesen Aufführungen fast nur in kleineren Rollen, wie z. B. Valentin in Goethe's „Faust", die nun allerdings durch ihn zu einer früher kaum geahnten Geltung gelangten.

Nachdem er nun in dem Fache der jungen Helden und Liebhaber, für das er wie kein Anderer geschaffen ist, die höchste Stufe der Vollendung erreicht hatte, trieb ihn

der Schaffensdrang auf ein ihm bis dahin ziemlich fremd gebliebenes Gebiet, oder vielleicht glaubte er auch, daß ihm endlich die Zeit des Uebergangs zu dem Fach der älteren Helden und Heldenväter gekommen sei, den andere Darsteller seines Fachs viel zeitiger, oft sogar allzu zeitig machen. Er spielte Rollen wie Tell, Wallenstein, König Lear, streng genommen Aufgaben, die seinem Naturell weniger sympathisch sind. Er übersah dabei, daß ihm vom Schicksal die große und seltene Gunst geworden ist, sich bis in die späteren Lebensjahre diejenigen Eigenschaften zu bewahren, die sonst nur Vorzüge der Jugend sind: geistige und physische Elasticität, unverkümmerte Frische, jugendliche Begeisterung und poesiereiche Anschauungen. Seine Freunde riethen ihm, einen solchen Uebergang Anderen zu überlassen; auch das ihn so hochhaltende Dresdner Publicum wünschte das; er selbst mochte die ihm vor Tausenden gewordene Gunst des Schicksals erkennen — und das mit Recht und gutem Grund, denn er ist nun einmal der Künstler, bei dem der Taufschein nicht in Betracht kommt. Er gab daher die Heldenväter bis auf den Tell wieder auf.

Dagegen kam ihm wohl zum Oefteren eine gewisse Sehnsucht nach Ruhe, nach einem endlichen Abschluß seiner so großen und reichen Künstlerlaufbahn. Ihm, dem Manne der so lange in der beneidenswerthesten Stellung, umgeben von dem Glanze des schönsten und seltensten Künstlerruhms gelebt hatte, erschien nun die

Zurückgezogenheit in dem häuslichen Kreise, in dem stillen Landleben als ein begehrungswerther Lohn für das Viele, das er für die Oeffentlichkeit, für die Kunst gethan hatte. Es ist ein solcher Wunsch bei einem Menschen seiner Art sehr leicht zu begreifen; aber ebenso bestimmt ließ sich auch voraussehen, daß Emil bei seinem regen Geist, bei seinem gänzlichen Aufgegangensein in das Wesen der Kunst niemals außerhalb der künstlerischen Sphäre wahre innere Befriedigung würde finden können.

Er kaufte eine bedeutende Besitzung in der sächsischen Oberlausitz, Ober-, Nieder- und Neu-Schmöllen bei Bischofswerda, und beschloß nach seinem fünfundzwanzigjährigen Künstlerjubiläum sich dorthin zurückzuziehen.

Es war am 8. April 1856, als in der neunten Stunde Vormittags eine Deputation des Dresdner Hoftheaterpersonals, bestehend aus den Herren Gerstorfer, Mitterwurzer, Porth, Quanter, Walther und Weixelstorfer, so wie sämmtliche Opernsänger der königlich sächsischen Hofbühne sich nach der Wohnung Emil Devrients begaben, und ihn zuvörderst mit einem von Walther gedichteten und vom Musikdirector Fischer componirten Morgengesang begrüßten, worauf Porth eine einfache herzliche Anrede hielt und dem Jubilar das ihm von den Mitgliedern des Hoftheaters verehrte Geschenk überreichte. Es ist dieses eine von dem Goldschmied Wigand in Dresden gefertigte Votivtafel von

mattem Gold in Form eines aufgerollten Pergaments mit der Inschrift: „Dem hochgefeierten Schauspieler Emil Devrient am 8. April 1856, dem Tage Seines fünfundzwanzigjährigen ruhmvollen künstlerischen Wirkens an der Königlichen Hofbühne zu Dresden von Seinen Kunstgenossen in Liebe und Hochachtung." Mattsilberne Eichen- und Lorbeerzweige mit goldenen Früchten umranken die Tafel; auf den Rückseiten der Eichenblätter sind die Namen der damaligen Mitglieder des sächsischen Hoftheaters eingegraben. Die Votivtafel steht auf einem blanken Schilde von Silber, das auf einem mit rothen Sammet bekleideten Postament ruht.

Bald stellten sich auch seine ältesten Collegen ein, der Chordirector Fischer und der treffliche Komiker Koch (Beide sind seitdem verstorben), die schon in Leipzig mit dem Jubilair engagirt waren, um diesen besonders zu beglückwünschen. Der General-Director von Lüttichau überbrachte ihm im Auftrage des Königs von Sachsen einen werthvollen Ring mit dem Namenszuge des Königs, Hofrath Winkler (Theodor Hell) von der Prinzessin Amalie eine kostbare Busennadel. Die königliche Capelle schickte dem Gefeierten zur Beglückwünschung eine Deputation, bestehend aus dem Capellmeister Carl Krebs, den Concertmeistern Lipinsky und Schubert und vier der ältesten Capellmitglieder — der zahlreichen anderen

Deputationen, die Emil an diesem Tage empfing, nicht zu gedenken. Ebenso erhielt er von auswärts her eine große Anzahl von Beweisen der Verehrung, z. B. auch von der Leipziger Studentenschaft ein in gebundener Sprache abgefaßtes Beglückwünschungsschreiben.

Am Abend dieses Tages ward „Don Carlos" gegeben. Der Andrang zu dieser festlichen Vorstellung war so groß, daß zum ersten Male seit dem Bestehen des Dresdner Hoftheaters das Orchester geräumt werden mußte. Die Vorstellung erlitt eine Unterbrechung, als Emil Devrient auf der Bühne erschien, so mächtig brach der huldigende Jubel los, da man den langjährigen Liebling erblickte. Der Ovationen, der Kranz- und Blumenspenden gab es an diesem Abend so viele, wie in Dresden noch nie zuvor. Für diese Beweise von Verehrung und Anhänglichkeit dankte der Gefeierte in folgenden Worten:

„Erschüttert und in tiefer Rührung betrat ich heute diese Stelle. Fünfundzwanzig Jahre sind verflossen, seit ich in derselben Aufgabe vor Ihnen erschien. Damals riefen Sie dem Kunstjünger ein freundliches Willkommen zu. Ob ich im Laufe der Jahre erfüllte, was Sie damals von mir gehofft, ich weiß es nicht, doch wie wenig ich auch mein vorgestecktes Ziel erreichte, das Eine weiß ich: Mein Leben war dem Streben zum Hohen, zum Edlen in der Kunst allein geweiht. Es war mein Stolz und meine Freude, dem hiesigen Institute

anzugehören, es nah und fern mit allen meinen Kräften zu vertreten und ihm zuzubringen, was an Erfolgen und Ehren mir über mein Verdienst geworden. Ihre andauernde Theilnahme, die Anerkennung dessen, was ich gewollt, war hier in der Heimath meine fünfunzwanzigjährige Begleiterin. Sie verwischte alle Stunden trüber Erfahrung, und die Beweise einer unerschütterlichen Anhänglichkeit, die mir in dieser Stadt so oft und heute in so beschämendem Maße geworden, sie bleiben mein schönstes Eigenthum und werden nie in meinem dankbaren Herzen erlöschen. So scheide ich denn heute mit Wehmuth und mit tief gerührtem Herzen — doch, wie auch über meine Zukunft entschieden werde, ich hoffe auf ein Wiedersehen! Möchten Sie mich dann so gerne willkommen heißen, als ich beglückt sein werde, diese meine künstlerische Heimathsstätte wieder zu betreten."

Die Festfeier von Emil Devrients fünfundzwanzigjährigem Jubiläum, die in allen Kreisen der schönen Hauptstadt an der Elbe die unerhörteste Theilnahme fand, ward durch ein Fackelständchen, das die königliche Capelle und der Sängerchor des Hoftheaters musikalisch verherrlichten, abgeschlossen. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß auch das Dienst- und Arbeiterpersonal des Hoftheaters dem gefeierten Künstler noch besonders huldigte, indem dasselbe bei der Festvorstellung in Sonntagskleidern erschien und ihm auf einem Atlaskissen einen Kranz und ein Gedicht über-

reichte. Eine sinnige Ueberraschung war es ihm, als er in seiner mit Blumen und Guirlanden geschmückten Garderobe die Theaterzettel vom 8. April 1831 und vom 8. April 1856 in Golddruck ausgeführt an der Wand hängen erblickte.

Auch von gekrönten Häuptern wurde der große Künstler mit außerordentlichen Auszeichnungen geehrt. Der Beweise von Huld, welche er vom König von Sachsen und von dessen Schwester, der Prinzessin Amalie, erhielt, ist bereits gedacht worden. Emil Devrient ist jedoch auch Ritter des Weimarischen Falkenordens und des Sachsen-Ernestinischen Hausordens, welch letzerer ihm von dem kunstsinnigen Herzog von Coburg-Gotha verliehen wurde, ferner Inhaber der großen goldenen Verdienst-Medaillen von Hannover, Hessen-Darmstadt und Mecklenburg-Schwerin.

Nach seinem Jubiläum beabsichtigte Emil Devrient — wie schon oben gesagt — seine ruhmvolle Künstlerlaufbahn abzuschließen — allein das geschah doch nicht, wie man es fast mit Bestimmtheit hatte voraussehen können. Er trat zwar aus dem Verband des Dresdner Hoftheaters aus, aber man ernannte ihn zu dessen Ehrenmitgliede mit der Verpflichtung, alljährlich eine längere Reihe von Gastvorstellungen auf der sächsischen Hofbühne zu geben. Aber auch noch den größten Theil seiner übrigen Zeit widmet er der künstlerischen Thätigkeit auf Gastspielreisen.

Es ward dieses ruhmvolle Wirken nur im Winter 1864 bis 1865 zeitweilig durch eine schwere Krankheit (die Blattern) unterbrochen, doch zum Glück für die Kunst und die Künstler blieb diese außerordentliche Persönlichkeit ihrem schönen Berufe erhalten.

Ich sage: auch zum Glück für die Künstler, denn Emil Devrient ist ein leuchtendes Vorbild für dieselben, von ihm ist unendlich Vieles zu lernen; er ragt — ein Zögling der alten guten Schule der Darstellungskunst — noch bis in eine Zeit hinein, in der leider, leider die Kunst der Bühne bereits die unzweideutigsten Symptome des Verfalls zeigt und selbst die besseren Talente immer mehr und mehr in den überwiegenden, die Gegenwart kennzeichnenden Realismus gerathen, um nicht zu sagen, daß sie darin untergehen.

Ist Emil Devrient als Darsteller das schönste Muster von künstlerischer Correctheit, so ist er auch das lebende Monument einer Zeit, in welche eine wirklich schöne Blüthe der Kunst fällt. Er ist der vollendetste Träger der idealen Kunstrichtung, die bei ihm zur vollständigsten Abklärung gekommen ist. Wie Goethe's Tasso, wie Schillers herrliche jugendliche Männergestalten in unvergänglicher Schönheit und Jugend fortleben werden, so hat sich auch der größte Darsteller dieser dichterischen Gebilde die dazu gehörende Jugendfrische des Geistes wie selbst der äußeren Erscheinung weit über die anderen Sterblichen in dieser Beziehung gezogenen

Grenzen hinaus bewahrt. Es giebt wenige junge Darsteller des Liebhaberfachs, die auf der Bühne so schöne und gewinnende Erscheinungen sind, als es Emil Devrients Persönlichkeit noch gegenwärtig ist, ganz abgesehen von dem Adel seines Auftretens, von der Eleganz und Leichtigkeit in seinen Stellungen und Bewegungen. Keiner aber erreicht ihn, was den inneren Gehalt seiner Leistungen betrifft. Sieht man z. B. seinen Egmont, seinen Fiesco, so fühlt man sich ebenso durch die chevalereske Eleganz und den frischen Lebenshumor, welche diese hochbedeutenden jugendlichen Helden in den betreffenden Scenen zu lebensfrohen Bonvivants stempeln, angemuthet, als man hingerissen wird von dem Feuer der Begeisterung für eine große Sache, wie das unserem Künstler in diesen Rollen eigen ist. Sieht man ferner seinen Posa, so hat man das vollendetste Bild des schwärmerischen und doch auch geistig so hochstehenden jungen Mannes, in welchem der große Dichter sein ganzes Innere offenbart, das Glaubensbekenntniß seines für das Heil der Menschheit erglühenden Herzens niedergelegt hat. Ein ganz Anderer ist Emil wieder in seinem Hamlet, diesem vergeistigten, von dem berauschendsten Dufte der hoch poetischen Schwermuth durchwehten Kunstgebilde. Spielt er den Sigismund in dem Schauspiel „das Leben ein Traum", so sehen wir die ganze ungezähmte und doch auch so edle jugendliche Heldengestalt vor uns, wie sie sich die blühende Phantasie des

spanischen Dichters nur gedacht haben kann, hören wir, wie dessen glanzvolle Sprache in Emil Devrients Munde zur schönsten Musik wird. Und folgen wir ihm auf das Gebiet des bürgerlichen Schauspiels und des Lustspiels — da sehen wir in seinem Wallenfeld in Iffland's „Spieler" den dunkelsten Abgrund der unglückseligsten Leidenschaft enthüllt, den vom Dichter so glücklich gezeichneten Character mit der höchsten psychologischen Schärfe lebendig dargestellt; da sehen wir ferner die einfachen, selbst etwas beschränkten Landjunker der Prinzessin Amalie von Sachsen in der liebenswürdigsten Weise mit höchster Naturwahrheit verkörpert, so daß auch diese ganz aus dem Leben gegriffenen Gestalten unsere volle Sympathie für sich gewinnen müssen. Wer aber sollte im Lustspiel sich in Rollen wie Robert in „die Memoiren des Teufels", mit ihm messen, wer sollte in der Rolle des geistreichen, lebenslustigen selbst burschikosen, mit dem feinen, oft auch etwas zu haarscharfen, vielleicht auch zuweilen etwas gezwungenen, Humor G. Freytags überreich ausgestatteten Conrad Bolz in den „Journalisten" dem Künstler zu vergleichen sein — wer hätte jemals das in dem Genre des Lustspiels unerreichte Meisterstück, das Emil Devrient in seiner Darstellung des Bolingbroke in Scribe's „Ein Glas Wasser" geschaffen, ohne Bewunderung anschauen können!

Ich scheide für diesmal von dem Leser mit dem Wunsche, daß die Brüder Eduard und Emil De-

vrient, die Beide — jener als Bühnenvorstand, dieser als Darsteller — dem Freunde ächter und wahrer Kunst ein Trost in der Zeit des nicht hinwegzuleugnenden oder zu beschönigenden Verfalls des Theaters sein müssen — noch recht lange uns und der Kunst erhalten bleiben mögen; daß namentlich aber auch ihr Wirken von der jüngeren Künstlergeneration gebührend beachtet, daß diesen glänzenden Beispielen ächter und reinster Kunstgesinnung und großartigsten künstlerischen Wirkens nachgeeifert, — daß überhaupt aber von denen, die es redlich mit der Kunst meinen, die in dem Theater nicht den geeignetsten Tummelplatz äußeren Sinnenreizes, gedankenloser Unterhaltung und — sagen wir es offen heraus, denn es ist gegenwärtig so und nicht anders — der Gemeinheit und Unsittlichkeit sehen — — daß also von den wahren Freunden der Kunst der Verwilderung des Geschmacks, der künstlerischen Verwahrlosung, der bereits viele Kunstgenossen und leider auch ganze Kunstanstalten verfallen sind, mit aller Entschiedenheit und mit aller Kraft entgegen getreten werde!

Ende des zweiten Bandes.